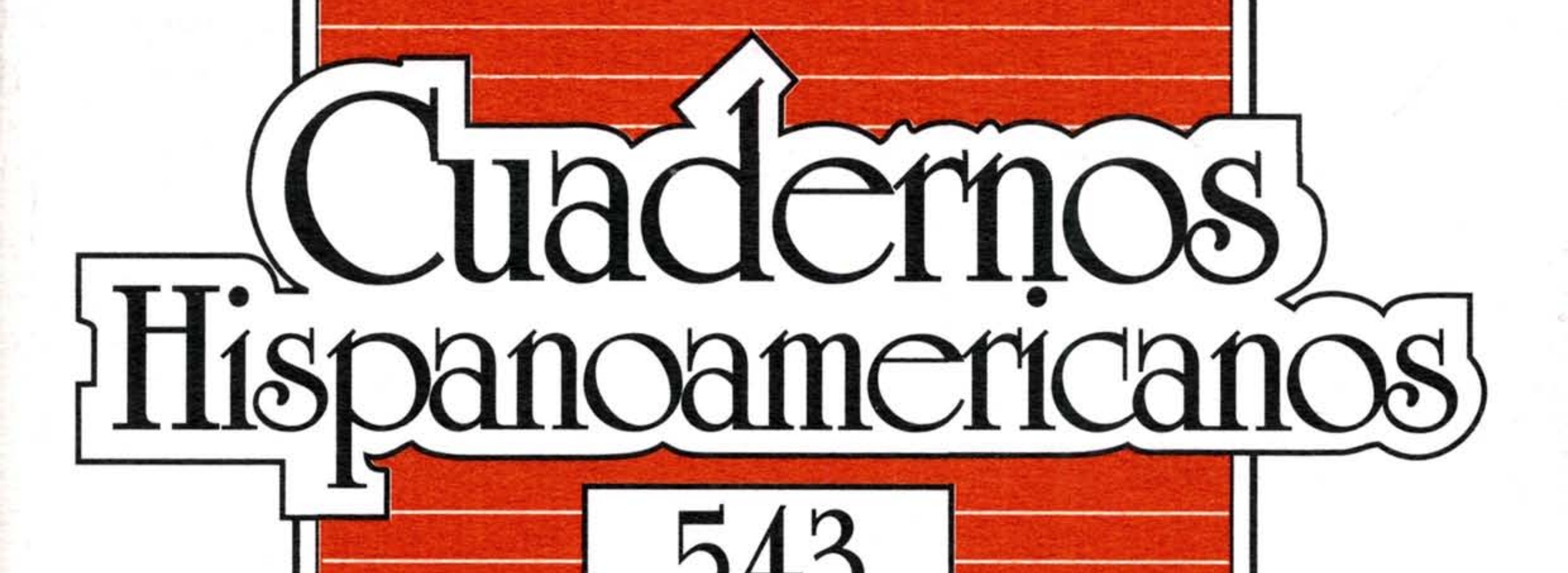
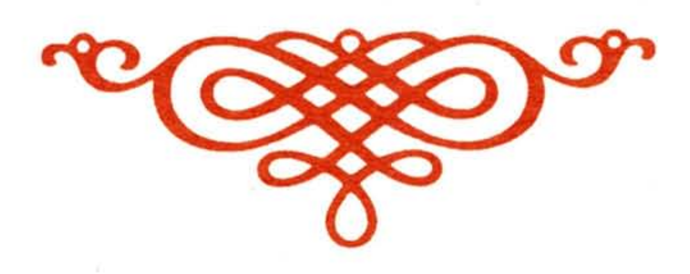

Cuadernos
Hispanoamericanos
543
Septiembre 1995





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6

Cuadernos Hispanoamericanos
543

Invenciones y Ensayos

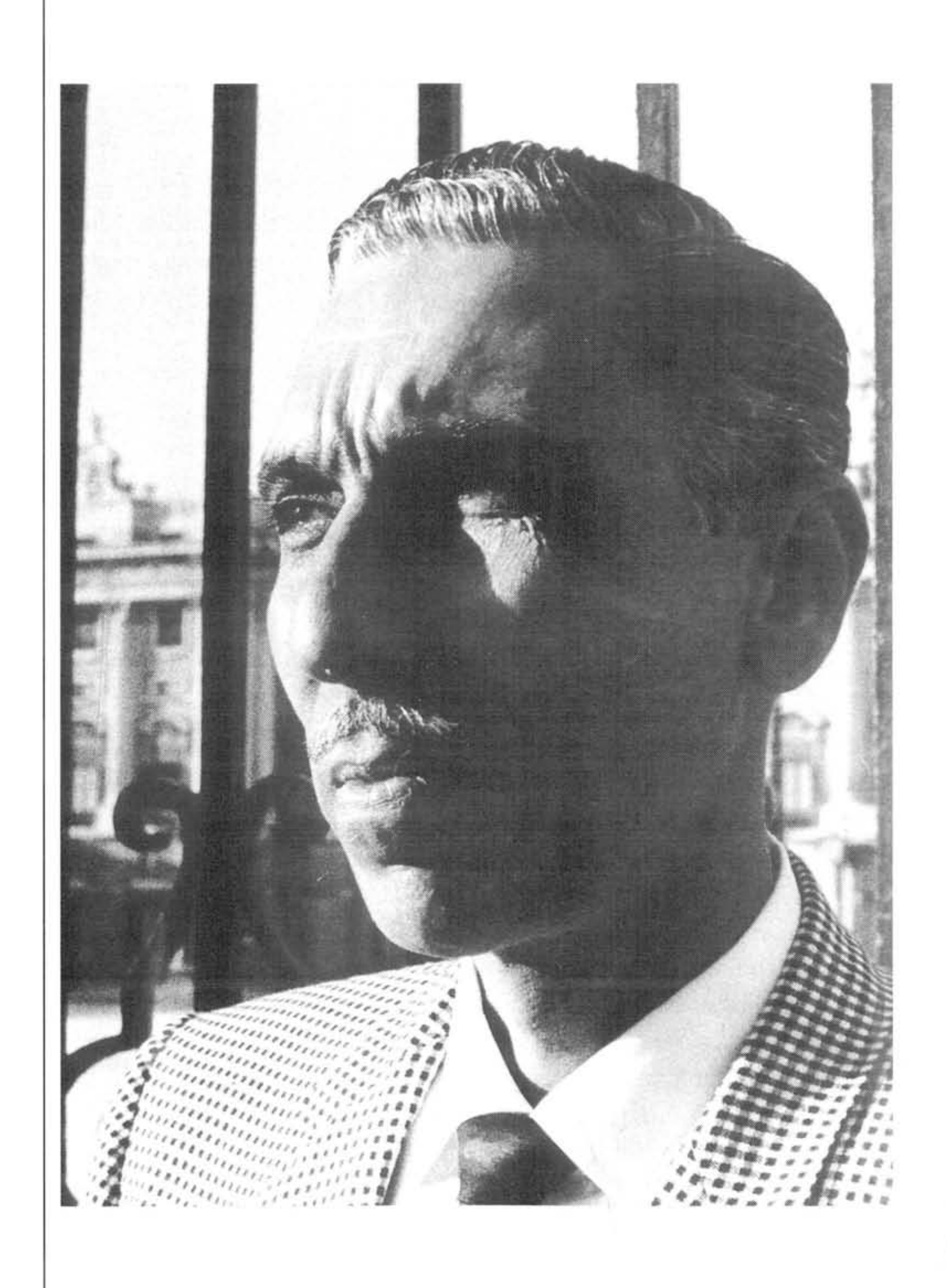
543



Notas



INVENCIONES Y ENSAYOS





El hilo azul

Introducción a la literatura nicaragüense

Para ubicar el proceso de singularización de la literatura nicaragüense creo que podemos partir de un postulado: a toda singularización le antecede una separación. En el caso de Nicaragua como entidad cultural, son dos separaciones las que se producen como premisas de su existencia: la separación del español de su mundo nativo peninsular y la separación del indígena de su mundo cultural y existencial. El español deja de vivir en España y pasa por esta separación a adaptarse a un nuevo escenario geográfico y humano que es el de Nicaragua. El indio deja un modo de vivir especial, recibe ideas nuevas y sufre tales conmociones sociales y culturales que lo separan de su vivir antiguo. Verificadas estas dos separaciones comienza simultáneamente la fusión de las dos corrientes —se indigeniza el español, se hispaniza el indio— y comienza el desarrollo de algo nuevo y singular.

Este desarrollo, que se inicia en parecidos términos en casi todos los países de Hispanoamérica, sufre en Nicaragua desde el comienzo una influencia determinante y original que es la de su situación geopolítica. Nicaragua, geológicamente es el centro de enlace y el puente entre las dos masas continentales. En Nicaragua se encuentran y traslapan las dos floras y las dos faunas, del Norte y del Sur. Y siguiendo a la naturaleza es también el lugar de encuentro de las culturas que ascendieron del sur con lenguas y culturas de origen preincaico, chibchas y amazónicas, y de las que descendieron del norte, de origen tolteca, náhuatl, maya, etc. Incluso los llamados vicios de América: el tabaco del norte y la coca del sur, en Nicaragua fijan su límite de expansión y conviven.

Esta centralidad prosigue al producirse la conquista española. En vez de puente de tierra pasamos a ser centro de rutas oceánicas. Somos el «Estrecho Dudoso», el paso, a través de nuestro Gran Lago y del Río



Desaguadero, entre los dos mares; el «tránsito», la ruta canalera, etc. Y el ser centro y lugar de tránsito nos cuesta el constante asalto de la piratería, la codicia imperial de Inglaterra que se adueña durante más de un siglo de nuestra costa atlántica. Nos cuesta la invasión filibustera de William Walker, cuyo rechazo significó una devastadora guerra nacional. Nos cuesta varios tratados humillantes y dos intervenciones armadas de Estados Unidos. Sin embargo, ese fue el dramático ejercicio, la trágica calistenia que universalizó al nicaragüense —protagonista o víctima de fuerzas extra o supranacionales— dotándolo de una sensibilidad mediterránea.

Otro elemento fundamental en el proceso de singularización de nuestra literatura es el indio y lo indio. Somos el país que ocupa el segundo lugar de América por su índice de mestizaje. No hay nicaragüense que no lleve dentro —a flor de piel, o más adentro, en la «raíz del grito»— al indio. Dos culturas superiores dominaban la Nicaragua precolombina: los chorotegas de lengua mangue, y los nicaraguas de lengua náhuatl. Sin embargo, en el orden literario el aporte indígena tiene un punto muerto que produce una singular cicatriz en la fusión de culturas y en el nacimiento de la literatura nicaragüense: el indio no tenía verdadera escritura literaria. Su aporte literario resulta una corriente absolutamente débil ante el torrente de la otra cultura, y como el choque inicial de la conquista fue, en muchos aspectos, de prepotente violencia, y como los vencedores tenían un concepto de superioridad de su propia cultura, el primer movimiento de fusión se caracterizó por su porcentaje mucho mayor de rechazo que de absorción de las culturas indígenas. Pero el misterio cultural que este hecho produce —y que luego abordaré más en detalle— es que el aporte indio no se elimina, sino que queda en el fondo de nuestra identidad como un reto a desentrañar. Gran parte del proceso de definición de nuestra literatura nicaragüense ha sido ir profundizando en el «yo» mestizo en busca de su palabra perdida. La civilización maya, por ejemplo, es una Atenas muda. Su diferencia con la griega es que ésta nos llega diáfanamente a través de la letra; en cambio la maya —abuela que calla— nos traspasa su misterio —a través de sus templos, glifos, cerámicas, esculturas y restos arqueológicos—, en una forma silenciosa y casi onírica cuya palabra hay que inventar.

Por otra parte, la lengua victoriosa, el idioma de la cultura que en el encuentro resultó dominadora, fue traída a Nicaragua por una minoría. La gran masa que absorbe esa cultura, y que la recibe en idioma castellano, habla otras lenguas. La literatura nicaragüense comienza, por tanto, como una *traducción* si se le mira desde el punto de vista de esa gran masa. Todavía a principios del siglo XIX la mayoría del pueblo nicaragüense hablaba una lengua o jerigonza mezclada de palabras nahuas,



chorotegas y castellanas. Había por tanto en el hablar un acto de traducir —que es tanto como traicionar— el pensamiento; para ir luego, poco a poco, posesionándose de la nueva lengua, descubriéndola, adivinándola, luchando doblemente con ella hasta lograr que la expresión (que es siempre una ex-prisionera) se viera libre de sus dos cárceles, la propia del concepto y la ajena del léxico extranjero. Esta operación implicaba un entorpecimiento y una resistencia para la creación literaria, pero una vez vencido, permitía al poeta, al «nombrador», una actitud menos comunizada, servil y mecánica ante su idioma; porque para él su lengua no era la fácil «lengua hecha», elaborada por milenios y plenamente poseída, sino el idioma conquistado, ganado a lo desconocido y recuperado en su inicial misterio creador. Esta fue otra calistenia importante para el escritor y el poeta. Nosotros hemos encontrado, por ejemplo, que algunas de las innovaciones poéticas de Darío son geniales utilizaciones de su náhuatl oculto, es decir, de la sintaxis náhuatl con que todavía el pueblo construye, en ciertas regiones nicaragüenses, su español.

Enfoquemos ahora otro aspecto del proceso literario nicaragüense que, para mí, es decisivo para explicar luego la aparición de Rubén Darío, de su obra y el camino seguido por nuestra literatura en busca de su identidad nacional.

Las obras de los primeros cronistas, las primeras formas de expresión del mundo nuevo descubierto, los experimentos incorporadores de los primeros misioneros, la labor de Sahagún, las polémicas mismas sobre el quehacer que imponía América, etc., indican que en la primera etapa de la fundación de América —la que pudiéramos llamar «etapa primitiva»— los españoles respondieron al reto de América con un sentido todavía medioeval. En esa etapa actuó, sobre todo, el pueblo. Y el pueblo español traía una larga educación propicia al mestizaje por los siglos de la Reconquista. Pero inmediatamente que esa etapa fue estabilizada y ordenada por la Corona y las autoridades peninsulares, comenzó a penetrar un criterio cultural nuevo. El criterio europeo sobre el criterio americano. El Renacimiento sobre lo «otro» que apenas comenzaba a ser «nacimiento».

Los hombres de cultura se alejaban cada vez más de los puntos de vista preliminares tomados del primer encuentro con América. El estilo artístico del Renacimiento era el fruto de una cultura que había llegado —tras una larga capitalización— a un equilibrio con el ambiente natural; la actitud del hombre del Renacimiento era el producto de una relación de confianza *con* y de dominio *sobre* la naturaleza. Ese mismo hombre en América entraba, en cambio, a un mundo virgen, brutal y desconocido. Afrontaba una naturaleza hostil, mientras el indio expresaba esa misma naturaleza con un inquietante mundo de mitos y terrores. Lo que en



Europa le permitía una actitud de reposo en lo creado, en América le imponía un dramatismo creador. El Renacimiento inclinaba al hombre a formarse una imagen del mundo y una voluntad de arte antípodas de la voluntad de arte y de la imagen del mundo que en el momento de América exigía para ser expresado. Cuando América ofrecía como problema un mundo indígena, todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica, el Renacimiento iniciaba el abandono de esa esfera y comenzaba a moverse en opuesto sentido. Cuando el indio americano se presentaba con una voluntad de arte no naturalista, sino simbólica, mágica y antiaparencial, el Renacimiento identificaba belleza natural y belleza artística, sujetando su estética a cánones naturalistas.

En otras palabras: el español que venía a India, por muy poca cultura que trajera en su equipaje, adquiría en Europa el gusto artístico, el criterio estético, la actitud cultural menos a propósito para apreciar e incorporar o absorver lo americano. El Español traía sus ojos educados para mirar y admirar las Venus de Milo cuando iba a enfrentarse con la Coatlicue mexicana, las estelas mayas o el Tamagastad chorotega.

Fue una contracorriente que, simultáneamente, nos «occidentalizó», pero que también obstruyó por varios siglos —en nuestra literatura culta— el importante proceso de expresar lo americano y de americanizar la expresión.

Debido a esa obstrucción, ya en el siglo XVI se aprecia una bifurcación literaria: por un lado una *literatura culta* que sufre cada día más la absorbente atracción de Europa hasta convertirse, salvo excepciones, en un simple eco de la peninsular. Por otro lado, la *literatura popular* que, en su producción folklórica, anónima, afronta y efectúa el mestizaje de culturas y la creación de algo original y propio, pero no con la intensidad y la calidad que hubieran podido lograrse de no existir esa contraposición tan pronunciada entre el gusto artístico de los estratos superiores y la voluntad de arte de los niveles populares e indígenas.

En Centroamérica, durante la época colonial, la *literatura culta* se desentiende del mundo en que nace. Hasta ya bien avanzado el siglo XVIII sólo es posible descubrir el trópico en ella por su reflejo sobre las formas literarias que se recargan hasta la extravagancia. ¡Se diría que Góngora y el culteranismo peninsular son imitados por los autores de las estelas de Copán, pero que han olvidado a Copán! Sólo en un género literario mantuvo nuestra literatura *culta*, desde el comienzo hasta nuestros días, el ojo abierto y perceptivo sobre lo americano: fue la crónica. Centroamérica cuenta con todo un linaje de grandes cronistas que se inicia —en el mundo indio— con el *Chilán Balán de Chumayel* y el *Popol Vuh*, y prosigue en lengua española con Bernal Díaz del Castillo, luego con Remesal,



Vásquez, Ximénez, la «Recordación Florida», «El Isagoge», Juarros, etcétera, y llega hasta Antonio José de Irisarri, y luego hasta Gómez Carrillo y Rubén Darío —gran cronista—, ramificándose en todos los derivados literarios de la crónica e incluso produciendo, ya en nuestros días, el poema-crónica, como en el caso de Salomón de la Selva y de Ernesto Cardenal.

Fuera, pues, de la crónica, la *literatura culta* centroamericana ignoró a Centroamérica y no intentó expresarla, ni referirse siquiera a su paisaje hasta muy avanzado el siglo XVIII. Fueron los jesuitas, expulsados de América en 1767, los que inician ese redescubrimiento de Centroamérica y los que dan el segundo paso en la historia de nuestra cultura hacia la apreciación del arte indígena. Sin embargo, su actitud para con el arte indígena es más bien científica y no indica variación alguna en el gusto artístico o en la voluntad de arte, que siguen siendo más intensamente renacentistas. En poesía, Rafael Landívar descubre —desde el exilio— el paisaje méxico-centroamericano, pero para cantarlo se acerca tanto al modelo virgiliano que lo hace en latín. Es una contraposición trágica porque, en el momento en que nuestra literatura culta toma conciencia de su medio y de su identidad (en buena parte por virtud nostalgiosa del exilio) y abre un mundo temático original y rico, el uso del latín como lengua le hace dar un salto atrás, casi hasta los tiempos carolingios. Landívar se incomunicaba así, en gran medida, con el propio medio que tan hermosamente cantaba. Sin embargo, Landívar abre el camino que sólo será tomado por nuestra provincia literaria, en lengua castellana, dos siglos después.

Contrapuesto a este proceso culto, se desarrolla el de la *literatura popular:* puesto de expresión mestiza que va marcando los rasgos comunes propios del pueblo y perfilando, todavía en boceto, un estilo colectivo en el que colaboran indios e hispanos, en el que se entrecruzan sus dos mundos culturales y se expresan y se nombran la naturaleza y las cosas que rodean, nutren y conforman la vida del hombre centroamericano. Obras como *El Güegüence o Macho ratón*, teatro popular anónimo, bilingüe y además bailable (con 14 partes musicales), o como los cuentos de camino del «Tío Coyote y tío Conejo», o nuestro abundante cancionero popular... en fin, todo el rico folklore nicaragüense revela que en esa zona de tradición oral, que en esa literatura anónima mestiza, engendrada en la colonia, germinan las primeras raíces o trazos originales que, cuando sean advertidas y asumidas por la literatura culta, vendrán a caracterizar y a prestar singularidad a nuestra literatura nicaragüense.

Posiblemente el movimiento que hubiera podido fusionar las dos corrientes —la culta y la popular— era el romanticismo, pero en Centroamérica, fuera del esfuerzo casi solitario y no del todo afortunado del guatemalteco Pepe Milla en la novela, el romanticismo fue un movimiento



abortado. La fusión se efectuó más tarde debido al sacudimiento, al seismo cultural provocado por la obra revolucionaria de Darío. Fue él quien hizo cambiar de rumbo y efectuar mezclas hasta entonces vedadas a las corrientes establecidas en nuestra literatura desde el siglo XVI.

Rubén es el último renacentista americano: recibe y hace suyo —con seguridad de legítimo heredero— todo el legado de cuatro siglos de corriente renacentista, pero, gracias a su genio poderosamente absorbente y trasmutador, se permite la libertad para transformar y cambiar de rumbo esa caudalosa tradición.

Los que no advirtieron, al comienzo, el punto nuclear de la revolución de Darío, le regatearon el título de «poeta de América» porque reservaban ese honor para quien solamente cambiara el objetivo de los temas literarios y cantara, en un superficial nativismo, el paisaje o las cosas típicas del continente. Pero, como sutilmente comenta Luis Loaysa, «hablar de las grandes selvas, montañas y desiertos de América era también una tradición literaria europea» (Loaysa cita a Chateaubriand y su descendencia como pudieran citarse también a todos los americanos de ojo renacentista a que ya hemos aludido). En cambio, la visión que Darío nos ofrece de Francia, de Grecia y de todos los temas socorridos de la tradición renacentista hasta entonces vigente —esa respuesta suya al reto en el mismo terreno de la tradición— es una visión original y americana. No ha cambiado el objetivo, pero ha cambiado el ojo. Y Loaysa comenta: «ningún francés, ningún europeo podía tener ante sus propias tradiciones una actitud como la de Darío, que tomaba de ellas lo que quería, sin sentirse abrumado, lleno de alegría y facilidad. Esa libertad frente a la tradición es quizás el privilegio y la esperanza de la cultura americana y pocos la expresaron como Rubén. Y, al mismo tiempo que expresaba esa originalidad, Darío contribuía a crearla. La cultura americana, tal como la entendemos ahora, es en parte creación suya».

Se puede decir, por tanto, que Rubén recorre, en cierta manera, el camino inverso de Landívar: en vez de raptar a América en latín, rapta a Europa como indio. No efectúa una ruptura estéril con la tradición literaria que recibe; por el contrario, es su más alto logro; pero deposita los gérmenes de una nueva voluntad de arte en las propias fuentes de esa tradición. Por eso, cuando esa corriente desviada por él recorre otra vez a América, la revolución fecundadora que produce no tiene paralelo en toda nuestra historia cultural.

Rubén es nuestro jefe de filas. La singularización comienza con él. Fue su doble atención, hacia lo exterior universal y hacia lo interior nativo; fue, mejor dicho, su nicaraguanismo universal la lección decisiva que creó literatos y literatura nicaragüenses, fusionando en ellos y a través de ellos lo popular y lo culto.



Refiriéndose a la literatura nicaragüense, de Rubén a nuestros días, Ángel Rama, señala que «no ha abandonado un solo momento la doble tarea de toda cultura latinoamericana: recoger la más rica y fermental tradición nativa y a un mismo tiempo desprovincializarla, situándola en el más exigente marco universal».

Y agrega: «En este país encerrado de Nicaragua, sus escritores no permitieron que se les amordazara o embridara. Si fue necesario salieron fuera de su tierra, deambulaban por Europa, Estados Unidos, México, Centro América; estuvieron siempre alertas al desarrollo mundial de las artes y a un tiempo a ese "trozo de carne palpitante que era el propio corazón de Nicaragua". Quienes trabajamos sobre las expresiones de cultura latinoamericana siempre recibimos la misma sorpresa al acercarnos a los productores nicaragüenses: embebidos de su vida nacional, recorridos por sabores, sensibilidades, formas del imaginario enteramente peculiares y vitales, y juntamente, rigurosos, buenos lectores de la mejor literatura universal... Parte de su gloria ha sido esa capacidad para manejar los materiales que llegaban imperiosamente a sus costas, separar lo bueno de lo malo y ser capaces de elaborar sobre todo ello un producto propio y auténtico, como lo saben bien los nicaragüenses que merced a Darío operaron esa trasmutación respecto a las letras francesas y luego lo hicieron con igual decisión y con más acendrada instalación nacional y latinoamericana en su pasmoso movimiento vanguardista y en su contemporánea producción».

Cabe ahora preguntarse: ¿cómo fue el desarrollo de esta literatura dual: vernácula y universalista? ¿Se desarrolló a través de tendencias o ismos en corrientes paralelas o polémicas? Ernesto Cardenal ha señalado como una tendencia característica y constante de nuestra literatura el «exteriorismo». Es cierto que, desde Darío, puede apreciarse y conseguirse una corriente exteriorista a través de todos nuestros poetas, tanto que Cardenal pudo reunir una amplia antología con ejemplos de casi todos los más destacados poetas de Nicaragua. Sin embargo, hubiera podido también hacerse una similar antología de poesía interiorista. Creo que la característica principal de nuestra literatura en este aspecto no es el predominio de una u otra tendencia, sino, por el contrario, la riqueza y variedad de tendencias que presenta cada autor. El poeta José Coronel Urtecho, de la generación de vanguardia, es un ejemplo, tal vez límite, de esa multiplicidad: lúdico, lírico, narrativo, exteriorista, intimista, religioso, erótico, clásico, neolingüista, comprometido y anárquico, parece un insaciable inaugurador de caminos que inmediatamente abandona. Es un ejemplo extremo, repito, pero indicador.

Yo creo que el proceso literario nicaragüense ofrece otros hilos, otros tejidos más complicados porque los aportan en relevo diversos autores de



generaciones distintas. Al comienzo hablé como de una característica de la literatura nicaragüense su preocupación por la incorporación del indio. Una visión a vuelo de pájaro de nuestras letras nos revela que este proceso indigenizador —como la construcción de las viejas catedrales— ha sido asumido, en un relevo de aportes y experimentados, por una tras otra de nuestras generaciones poéticas. Darío señaló el camino en su prólogo a *Prosas Profanas:* «Si hay poesía en América, ella está en las cosas viejas...» y dio el ejemplo en *Tutetcozimí* descubriendo al indio con «su piqueta» de arqueólogo. El siguiente eslabón lo aporta Joaquín Pasos con su *Misterio Indio:* el indio deja de ser arqueología romántica: Pasos se introduce dentro del indio vivo y «ve» con sus ojos el mundo. El tercer eslabón lo aporta mi libro *El Jaguar y la Luna:* la voluntad de arte que el indio expresó en sus cerámicas, el reto de su posible palabra poética y de su traducción mítica del mundo es lo que en ese poemario trato de aportar. Luego —dando un paso atrás, hacia una nueva visión neoclásica y pasatista del indio— Salomón de la Selva escribe su *Netzahualcoyotl.* El siguiente eslabón lo aporta Fernando Silva con *Barro en la sangre,* Ernesto Gutiérrez con sus poemas mayas y, sobre todo, Francisco Pérez Estrada con *Chinazte;* cerrando la lista (lista injusta porque dejo fuera, por brevedad, muchos aportes) el *Homenaje a los Indios Americanos* de Ernesto Cardenal, en cuyo poemario el indio y sus culturas se convierten en parábola de una utopía social. Lo interesante de este hilo de aportes originales y continuados es que, sumados todos, adquieren el significado dinámico de una tradición: el indio ha ido incorporándose a través de cada poeta en nuestra literatura, cobrando presencia su capacidad mitificadora, su reclamo rebelde, su dimensión de esperanza. Y su presencia ha producido un contrasentido, un antirritmo histórico: a medida que nuestra literatura se alejaba de él —como origen— paradójicamente se iba acercando a él como originalidad.

Lo mismo que abreviadamente he expuesto sobre el proceso indigenizador, pudiera decirse de otras corrientes o hilos sutiles tramados en relevo. Así se ha creado un linaje de ironía combatiente contra la historia impuesta; la contraposición de rebeldía (y a veces de impotencia) contra «el destino manifiesto» de los imperialismos. Así se ha creado también una notable constelación de mitos y de desmitificaciones que, a la postre, vuelven a ser mitos, de muy variadas vertientes y significaciones poéticas. En el sentido en que Federico García Lorca dice que «los mitos crean el mundo» (y que «el mar estaría sordo sin Neptuno») pudiera abordarse una historia de la literatura nicaragüense como creadora de mitos. Digo, mejor, que ya se puede hablar de una literatura nicaragüense (o por lo menos de una poesía) porque buena parte del país, de sus figuras claves o heroicas, de la



cosmovisión de sus gentes y del alma de sus cosas han sido proyectadas o trasmutadas, por la gracia poética, al plano mítico. Etcétera.

Finalmente, y casi como un anexo, me parece importante trazar o esbozar una especie de mapa de nombres y momentos generacionales que sirva de guía al estudioso o al lector de nuestra literatura nicaragüense.

No sé por qué ley cíclica el brote de grupos o de valores renovadores se ha producido entre nosotros cada década, más o menos.

En la década de la muerte de Darío —de los años diez a los años veinte— surgen tres altos valores, que, viniendo del Modernismo, rompen su cauce para darnos tres cosmovisiones poéticas de marcada originalidad: Azarías H. Pallais, (1884-1954), Alfonso Cortés (1893-1989), cuya demencia no le impidió ser nuestro mayor y mejor poeta metafísico, y Salomón de la Selva (1893-1959). Este úlimo, pionero bilingüe de la literatura nueva nicaragüense, primero en lengua inglesa con *Tropical Town* (1918) y luego en lengua española con *El Soldado Desconocido* (1922), regresa luego, olímpicamente, a contracorriente, a un neoclasicismo de su propio cuño, cuya significación profética, en estas tierras de Landívar, no ha sido todavía suficientemente estudiado.

En la década siguiente —entre 1927 y 1931— se produce el movimiento de vanguardia cuyo compromiso fundamental fue la creación de una literatura nacional. Fue la reacción poética —paralela a la gesta de Sandino— contra una humillante intervención extranjera. Época-puente con materiales de Apocalipsis y de Génesis: de acusación crítica de lo que cae o va a caer y de anuncio revolucionario de lo que está naciendo. El movimiento, muy rico en experiencias literarias de todo orden, es el punto de partida de la obra o de las obras de Luis Alberto Cabrales, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, José Román, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez Argüello, Francisco Pérez-Estrada y otros.

En la década del 40 la sola obra de Carlos Martínez Rivas es todo un movimiento aunque de «Insurrección solitaria». Quiero decir que su aporte (de extraordinaria calidad y poder expresivo) es otra revolución. Pero junto a él brota otra maestría: la obra sutilmente subversiva en lengua y formas de Ernesto Mejía Sánchez. Y luego, para culminar el aporte generacional, surge también Ernesto Cardenal, cuya obra es conocida en toda América y ha sido traducida a numerosas lenguas.

En la década del 50, además de la aparición de un nuevo grupo de poetas de muy diversa índole, como Fernando Silva, Ernesto Gutiérrez, Octavio Robledo y Armando Incer, irrumpe un grupo de narradores que le da fuerza nueva a un género que venía siendo cultivado muy a la zaga de la poesía por las generaciones anteriores. El grupo lo componen Mario Cajina Vega —también poeta—, Juan Aburto y Lisandro Chávez Alfaro.

La década del 60, convulsa y revolucionaria, se distingue por la proliferación de grupos poéticos que reflejan tanto la angustiosa situación interna de Nicaragua, como las corrientes del mundo. Es la época de los *beatnik* y de las rebeliones juveniles. De todos los grupos —una vez disueltos— queda como saldo la obra personal de por lo menos media docena de poetas de gran calidad: Fanor Téllez, Julio Cabrales, Beltrán Morales, Carlos Perezalonso, Francisco Valle, Horacio Peña; un novelista: Sergio Ramírez, y el caso notable del polígrafo Jorge Eduardo Arellano, que realiza una especie de suma informativa y crítica de todas las letras y artes nicaragüenses.

Y el relevo sigue. De la siguiente década, sólo recojo dos importantes revelaciones. La de un prometedor poeta que muere combatiendo a los veinte años: Leonel Rugama. Y la floración de un grupo de mujeres poetas: Ana Ilce, Mariana Sansón Argüello, Ligia Guillén, Gioconda Belli, Rosario Murillo, Daysi Zamora, Yolanda Blanco. Irrupción sorprendente en número y valores que abrió perspectivas inéditas al aporte femenino en el desarrollo de nuestras letras.

Para terminar el esbozo de mapa, registramos el fenómeno de creación poética que se dio durante el proceso revolucionario entre los años que van del terremoto que destruyó Managua (1972) a la caída de Somoza y el triunfo de la revolución (1979). En esa agitada etapa la producción literaria fue torrencial en todas las generaciones, y son numerosos los volúmenes antológicos que la han reunido. La revolución nicaragüense se hizo con sudor, sangre y poesía.

Aplicándole un juicio valorativo exigente, gran parte de esa producción tal vez no alcance niveles muy altos, pero como fenómeno testimonial del espíritu rebelde y al mismo tiempo poético de un pueblo, tiene un valor inapreciable en nuestra historia literaria y aún política. Sin la poesía y el canto nuestra gesta contra la tiranía no hubiera encendido, en la forma heroica que lo hizo, la mística y el fervor popular. La poesía hizo posible que la lucha armada superara su carácter de guerra civil con un sentido de redención y libertad de altura humanista.

Sin embargo, logrado el triunfo contra la dictadura, el nuevo régimen rompió sus compromisos con los diversos sectores que forjaron la revolución y trató de imponer la ideología marxista-leninista con métodos otra vez dictatoriales, copiando el proceso cubano en su política cultural. Este desvío de la revolución desgarró de inmediato la entusiasta unidad inicial de poetas y artistas; poco a poco comenzaron a partir al exilio los mejores poetas jóvenes, mientras la obra literaria de los afectos al régimen descendía en calidad, obligada a pagar tributo a la propaganda. Se cumplía una vez más la verdad de una repetida advertencia de la historia: que la poesía produce revoluciones, pero las revoluciones no siempre producen poesía.



Sin embargo, la suma final poética puede no beneficiar a la revolución por haber caído en el pecado de hostilizar la libertad creadora, pero tanto los escritores marginados en el interior como los que se fueron al exilio siguieron produciendo, con gran riqueza y poder de asimilación, excelente poesía, como también inquietas exploraciones en los territorios inéditos de la aventura creadora. Sin incluir la obra de los viejos, como la de este servidor, o la de Carlos Martínez Rivas, o la de Ernesto Cardenal cuando no ejercita la didáctica o nuestra paciencia, basta citar la *Antología del inmigrante* de Horario Peña, *Cegua de la Noche* de Carlos Perezalonso, *Exedra* de Erwin Silva, *Aposentos* de Yolanda Blanco, y la obra última, todavía no reunida en libro, de Mario Cajina-Vega, Fanor Téllez, Pedro Xavier Solís, etcétera, para poblar de valores muy diversos y originales el último mapa de la literatura nicaragüense.

Pablo Antonio Cuadra



 Anterior  Inicio Siguiente



La obra filosófica de Miguel Reale y la emancipación intelectual de Brasil*

I. La situación histórica de la filosofía brasileña

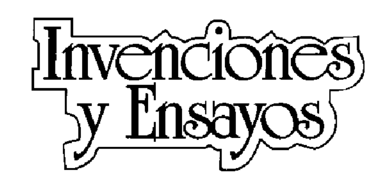
A primera vista el impulso positivo/negativo que dio ya hace más de ciento cincuenta años Juan Bautista Alberdi[1] al proceso que podríamos llamar la «toma de conciencia filosófica latinoamericana» y que tuvo su apogeo en los años cincuenta de este siglo y su epicentro en México —con la fundación y actuación del grupo «Hiperión»—, fue en el Brasil resentido con menor intensidad que en otros países latinoamericanos: con excepción de una tentativa un poco folclórica y aislada de Roberto Gomes, quien, inspirándose en el «antropofagismo» de Mario de Andrade, preconiza elaborar una filosofía nacional «de pura ingenuidad» descubriendo la «alienación específica» y haciendo «derrumbar las instalaciones serias»[2], no existió ningún movimiento en favor de una filosofía de «lo americano» o/y de «lo brasileño»[3]. Las

*Texto de la ponencia leída en el VIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamencana en Salamanca, 29 de septiembre de 1992.

[1] «Positivo/negativo» por que si Juan Bautista Alberdi proclama la necesidad de «que exista una filosofía americana», «de una filosofía nacional», intenta al mismo tiempo determinar sus principales rasgos, atribuyéndole un papel ante todo instrumental, de aplicación: «la América practica lo que piensa Europa ...la filosofía americana debe ser esencialmente política y social en su objeto; ardiente y profética en sus instintos; sintética y orgánica en su método; positiva y realista en sus procederes; republicana en su espíritu y destinos» («Ideas para un curso de filosofía contemporánea», *in:* Latinoamérica, *México, UNAM, 1978, págs. 6-13); cfr. también MA. Claps, «Primera polémica filosófica en el Uruguay. Juan Bautista Alberdi - Salvador Ruano»* (1838). *El texto de la polémica, in:* Cuadernos uruguayos de Filosofía, *Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1963, t. II, págs. 161-179.*

[2] *Roberto Gomes,* Crítica da Razão Tupiniquim, *São Paulo, Cortez Editora, 1980, págs. 60, 106-107.*

[3] *No se publicaron en el Brasil libros como el de Abelardo Villegas,* La filosofía de lo mexicano *(México F.CE, 1960) o el de Leopoldo Zea,* La esencia de lo americano *(Buenos Aires, Pleamar, 1970) cfr. Antonio Paim, «Posibilidad y límites de una filosofía latinoamericana», in:* La filosofía en América. *Trabajos presentados en el IX Congreso Interamericano de Filosofía, Caracas, julio de 1979, t. I, págs. 177-178.*



razones de tal hecho son probablemente de triple índole: filosóficas, antropológicas y lingüísticas. La herencia de la filosofía portuguesa representa sin duda un abanico teórico más estrecho que la de la filosofía española y tampoco la influencia de la metrópoli en la época moderna fue de la misma fecundidad[4]; dada la ausencia de grandes civilizaciones precolombinas en el territorio del Brasil y la composición de su población, no hay soporte suficiente para una ideología indigenista coherente; a la lengua portuguesa, por contraste con la española, faltó quizás, en el momento de su «despertar, un renovador de la estatura de José Ortega y Gasset[5].

Sin embargo, a pesar de esta particularidad, el filosofar brasileño no se desvía sensiblemente, en general, del cauce latinoamericano: el debate-interrogación sobre la posibilidad e identidad de una filosofía nacional tuvo lugar también ahí y desembocó justamente, por las razones que se acaban de aducir, en unas proposiciones de mayor nitidez —y unas veces de ingenuidad— en comparación, por ejemplo, con unos países latinoamericanos filosóficamente más desarrollados, como México. En otras palabras, las posiciones sostenidas por los autores que se ocupan de estos problemas se dan bajo una forma cristalizada, sin tergiversaciones, lo que permite trazar entre ellas un límite bastante claro para poder descifrar, a través del criterio empleado, unas opciones metodológicas previas y su eventual justificación o no justificación filosófica, y en este último caso, sus raíces, ideológicas u otras.

De esta manera es posible hablar de dos actitudes estimadoras frente a lo filosófico del acervo cultural brasileño: a) la apreciadora; b) la despreciadora.

Sin intentar aquí cualquier sondeo exhaustivo de las antiguas y presentes corrientes filosóficas en el Brasil sirviéndose de la pauta mencionada[6], se podrán citar al menos algunos pensadores cuyas actitudes ilustran lo

4 Por ejemplo, el «Renacimiento portugués («Renascença portuguesa»), movimiento poético-filosófico de la segunda década de este siglo, fue dirigido sobre todo al interior del país, para una resurrección moral y política de la «Nación Portuguesa»; no tuvo, pues, ni de lejos, una resonancia ultramarina análoga a la acción de José Ortega y Gasset y su Revista de Occidente. *Cfr J.P. Gomes,* Dicionário de Filosofía Portuguesa, *Lisboa, Publicações Dom Quixote 1987, págs. 204-207; del mismo autor:* Pensamiento Portugues, *IV, Lisboa, Edições do Templo, 1979, págs. 257-316; A. Paim,* História das Idéias filosóficas no Brasil, *São Paulo, Edit. Convivio, 1984, 3.ª ed, págs. 3-188.*

5 También esa vertiente de la obra orteguiana fue continuada y desarrollada por sus discípulos, los «transterrados»; cfr. por ej. La traducción de El Ser y el Tiempo, *por José Gaos en 1951 y su* Introducción a El Ser y el Tiempo de Martin Heidegger, *del mismo año.*

6 Para más detalles, ver Zdenek Kourím, «Le culturalisme philosophique brésilien», in Philosophie, *Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1986-1987-1988, t. II, págs. 285-293.*



antes afirmado. Así, dentro de la tendencia despreciadora se sitúa por ejemplo un Remy de Sousa quien no vaciló en escribir que, en vista de «la cultura latina» a la cual los brasileños están «históricamente... atados» y del «temperamento nacional, más oriental que occidental», existe casi una «incompatibilidad entre la inteligencia brasileña y la filosofía». Y si este autor no niega enteramente «la vocación nacional para la filosofía», lo hace sólo bajo la condición de que se ampliará y clarificará «lo que hay de estricto en el concepto de filosofía europea y de nebuloso en el concepto oriental de religión»[7]. Lo que quiere decir que, antes de producir una auténtica filosofía brasileña, es necesario reformar-transformar la estructura de la filosofía misma justamente en lo que constituye su propia mismidad: la actividad racional. La filosofía brasileña no podrá pues ser sino *otra* filosofía, fundada sobre otras exigencias extra-filosóficas. Con una perspectiva diferente pero con la orientación que, pensada desapasionada y consecuentemente, desembocaría en un análogo callejón (filosófico) sin salida, fueron emitidas ideas por un Leonel Franca o por un João Cruz Costa, ambos historiadores de la filosofía, pero cada uno prisionero de su enfoque considerado como único válido: en el primer caso neoescolástico; en el segundo, positivista con una dosis de marxismo[8].

El proceso de la maduración hacia la actitud apreciadora está sin duda representado mejor en la obra de Luis Washington Vita, donde se puede observar una duda del autor, resultado de su adhesión voluntaria y casi espontánea a dicha opción y de su búsqueda —finalmente fracasada— de un criterio justificador cuya validez —y aquí, hay que insistir en eso, se aborda un problema capital— no puede averiguarse sino implicándolo directamente en el proyecto y hacer de una construcción presente en la cual lo teórico se realiza en tanto que praxis filosófica consecuente, es decir, donde no existe ningún hiato entre la intención y el hecho filosóficos. El fracaso de Luis Washington Vita aparece sin embargo como relativo cuando tomamos en cuenta su fallecimiento prematuro, que dejó el trabajo sin concluir y habiendo evolucionado sus ideas desde la afirmación del criterio «ideológico-político» hasta el reconocimiento del papel preponderante del condicionamiento teórico-cultural[9].

El paso decisivo en este debate de los filósofos brasileños, paso que significaba la transformación definitiva de «filosofante» en filósofo, fue efectuado por Miguel Reale, quien se dio cuenta no solamente de la urgencia de «proceder a una revisión en la historia de la filosofía en el Brasil» sobre unas bases claramente explicitadas, sino también de las consecuencias que tal acto acarrea para su propio hacer filosófico.

[7] *Remy de Sousa,* Vocação Filosófica do Brasil, *Salvador (Bahía) Livraria Progresso Edit, 1960, págs. 11, 23, 30.*

[8] *Cfr. Leonel Franca, S.J.,* Noções de História da Filosofía, *Rio de Janeiro, Agir 1965 (1.ª ed. 1918) João Cruz Costa,* Contribuição a História das Idéias no Brasil, *Rio de Janeiro, José Olympio 1956; del mismo autor:* Panorama da História da Filosofía no Brasil, *São Paulo, Cultrix, 1960.*

[9] *Luis Washington Vita (1921-1968); cfr. sobre todo:* A Filosofía no Brasil, *São Paulo, Martíns, 1950;* O Mito de Héfestos, *São Paulo Servicio de Publicações, 1959;* Introdução a Filosofia, *São Paulo, Ediç. Melhoramentos, 1964;* Monólogos & Diálogos, *São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964;* Que é Filosofia, *São Paulo, DESA e Univ. de São Paulo, 1965;* Tríptico de Idéias, *São Paulo, Grijalbo, 1967;* Pequena História da Filosofia, *Sao Paulo, Saraiva, 1968.*



II. El culturalismo de Miguel Reale

Adoptando esta perspectiva, escribió: «No ignoro que una historia de la filosofía sin cierta perspectiva es imposible (...) pero lo que tiene que ser evitado es la *crítica externa* de las obras. Sólo la crítica interna que nos hace participar del punto de vista o de la «circunstancialidad» del pensador criticado es la que puede considerarse auténtica aun cuando llegue a conclusiones negativas por lo que se refiere al mérito de los trabajos»[10]. Porque el «mérito» de un pensador-filósofo nunca se puede medir en abstracto; no se filosofa en el vacío intemporal. Para Miguel Reale un «filósofo auténtico» se asemeja a un «verdadero científico, un investigador incansable que siempre intenta renovar las preguntas formuladas de manera de obtener unas respuestas que serán «condiciones» de otras. La filosofía empieza con un estado de inquietud y de perplejidad, para culminar en una actitud crítica ante lo real y la vida»; su trayectoria va, pues, de lo concreto a lo concreto. El criticismo, en tanto que garantía de autenticidad, se manifiesta en la continua desestabilización y problematización de los supuestos, incluso los de las ciencias, de los supuestos del conocer y del actuar. «Criticar significa investigar las raíces de un problema, de lo que condiciona, lógica, axiológica o históricamente este mismo problema», ir siempre lejos pero sin perder la directiva deontológica de todo pensamiento pensado «en función del hombre». La filosofía se define entonces «como estudio de las condiciones últimas, de los primeros principios que gobiernan la realidad natural y el mundo moral, o como *comprensión crítico-sistemática del universo y de la vida*»[11].

Por esta razón Miguel Reale afirma que «la filosofía no se improvisa y tampoco hay filósofos precoces»[12]. No es suficiente una intuición, siquiera genial; el trabajo racional, paulatino, paciente y progresivo sigue siendo su condición *sine qua non*. Y lo que interesa a un filósofo crítico cuando se ocupa, en la historia de la filosofía, de una área dada, es en primer lugar la perspectiva incluida en este legado histórico, su potencialidad —a veces oculta— fructificable, representada bajo una forma positiva o negativa como impulso problematizador. Lo ilustra el ejemplo del naturalismo que en Europa, comparado con los alcances del idealismo alemán, influyó sobre «una pérdida de substancia especulativa», y que desempeñó en el Brasil —país que no pasó «por el fermento clarificador de la duda cartesiana, ni por la inquietud vivificadora de la crítica de un Hume o de un Kant.... país, en suma, hasta ahora adormecido por convicciones dogmáticas y de vago espiritualismo»— «un papel necesario de *renovación* y de *crítica*»[13]. Las «limitaciones teóricas» del monismo de un Tobias Barreto

[10] *Miguel Reale,* Momentos Decisivos e Olvidados do Pensamento Brasileiro, *Pôrto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul, 1957, pág. 13.*

[11] *Miguet Reale,* Introdução à Filosofia, *São Paulo, Saraiva, 1989, págs. 3, 26, 8.*

[12] *Miguel Reale,* Pluralismo e Liberdade, *São Paulo, Saraiva, 1963, pág. 47.*

[13] *Miguel Reale,* Filosofia em São Paulo, *São Paulo, Universidade de São Paulo-Grijalbo, 1976, pág. 26.*



no lo desvalorizan si no nos paramos en los resultados inmediatos de su doctrina, ignorando los planteamientos del problema, manera de poner en obra la interrogación. Si su culturalismo— como lo escribe Miguel Reale— «no va más allá de una verificación descriptiva incompleta, sin un estudio más vivo de un antiguo problema de la contraposición entre la naturaleza y el espíritu, su «mérito imperecedero consiste en haber visto el problema como un problema filosófico y no puramente sociológico»[14].

Lo importante en el mundo cultural plural, pluralismo —«el alma de la cultura griega»— que hemos heredado a través de la época renacentista, es tomar conciencia de esta pluralidad, teorizando la cultura («la teoría es la autoconciencia de los ciclos culturales») para orientarnos lúcidamente entre lo circunstancial y universal. Así nos damos cuenta de que «todo el pensamiento americano se liga, en su esencia, a las direcciones universales del espíritu intuidas por las civilizaciones mediterráneas, las cuales, bien analizadas, constituyen la razón misma de la filosofía». Dentro de tal visión sería insensato querer «fundir una única matriz de pensamiento» —nacional u otro—; semejante tentativa significaría—según Miguel Reale— un divorcio «del valor por excelencia de la cultura del Occidente»[15].

Hay que evitar, pues, dos extremos igualmente peligrosos —y aquí estamos en el camino «clásico» de la reflexión sobre la identidad de la filosofía latinoamericana[16]—; el de la tesis que preconiza que «la filosofía en el Brasil no fue otra cosa que la historia de las influencias recibidas»[17], tesis

[14] *Miguel Reale,* Significado e Importância do Culturaligno de Tobias Barreto; *Introducción in Paulo Mercadante e Antonio Paim,* Tobias Barreto na Cultura Brasileira: Uma Reavalição, *Universidade de São Paulo - Grijalbo, 1972, pág 22. Comprensión diferente fue la de Silvio Romero quien «identificaba la civilización con la cultura»; así, este último concepto dejó de ser un problema fundamentalmente filosófico para constituir una categoría sociológica», orientación que fructificó después Gilberto Freyre (cfr.* ibíd., *pág. 24). Cfr. también Miguel Reale,* O Homem e seus Horizontes, *São Paulo, Convívio, 1980, págs. 124-125.*

[15] Pluralismo e Liberdade, *pág. 56.*

[16] *A título de ejemplo se puede citar la célebre polémica entre Augusto Salazar Bondy y Leopoldo Zea en sus escritos respectivos:* ¿Existe una filosofía de nuestra América? *(México Siglo Veintiuno, 1968) y* La filosofía americana como filosofía sin más *(México, Siglo Veintiuno, 1969).*

[17] *Miguel Reale, «Perspectivas da filosofia no Brasil» in* Revista Brasileira de Filosofia, *São Paulo Instituto Brasileiro de Filósofia, vol. XXII, núm. 85/1972, pág. 6. Sin admitir cualquier «nacionalismo filosófico», «un auténtico historiador de las ideas» tampoco puede ignorar una circunstancia dada que siempre influye en el modo de filosofar sobre todo en las cuestionés de naturaleza axiológica y metafísica. «No hay, consecuentemente, ninguna contradicción, sino más necesidad de plantearnos, de manera objetiva y serena, el problema del pensamiento brasileño, escribe Miguel Reale. Según él a este propósito, la investigación en el Brasil y en otros países latinoamericanos debe responder a las siguientes preguntas:*
«a) cuáles son las líneas dominantes del pensamiento nacional en vista de la preferencia por estos u otros problemas de La filosofía, sin olvidar un hecho de gran significación —verificar también cuáles son las tendencias ausentes o poco significativas en la experiencia de nuestro filosofar;
b) cuál es el sentido que tomó la recepción de las teorias originadas en Europa o en Estados Unidos para saber si ejercieron en nuestro medio la misma función que desempeñaron en el país de origen;
c) si es posible determinar unas directrices subyacentes que explican los dos hechos antes indicados, traduciendo, de este modo, nuestro modo de ser en el mundo de las ideas» (ibíd., *pág. 5).*



de proximidad neopositivista por la cual se desprecia el «pensamiento brasileño» como incompatible con una filosofía concebida como «ciencia universal», y el de fijarse en unas particularidades para «crearse *ex novo* una especie de "cultura tupiniquim"», llegando así a «una absurda "autoctonía nacional"» que se contrapone a un no menos absurdo «universalismo filosófico abstracto»[18]. La búsqueda «de la afirmación integral del... ser histórico» brasileño debe comenzar por el análisis de lo «que condicionó una receptividad determinada, el modo» característico del influir; en él «podrá residir algo propio y singular»)[19], reflejo de una específica «experiencia espiritual» que se solidifica en unas «constancias espirituales», inherentes al *Lebenswelt* brasileño. Así, investigando acerca de la «vivencia del "ser histórico"», podemos percibir unas diferencias fundamentales: «En el continente europeo todo se hace historia. No existe en él dimensión que no se haya de cierta manera historizado, mientras que la espacialidad, como posibilidad infinita de proyecciones temporales o de «futurización» abierta es una realidad impresionante sobre todo en el mundo sudamericano en general y en el brasileño en particular», escribe Miguel Reale[20].

Lo específico de la «filosofía del Brasil» no se puede silenciar ni en el pasado, ni en el presente. Según nuestro autor, «tratar de manera global e indiscriminada del "pensamiento iberoamericano", constituye un gran error porque es fácil percibir tanto las coincidencias como las divergencias existentes»[21] entre su país y los otros. Divergencias que, si tienen su origen esencialmente en la diferente situación geográfica e histórica, disminuyen o se acentúan en el curso de la evolución cultural y filosófica. La filosofía en el Brasil se benefició del empuje dado por Tobias Barreto quien le indicó —más negativa que positivamente— la vía hacia lo «universal concreto», meta que persigue el culturalismo, intentando captar el sentido de la experiencia histórica «de manera integral». Lo que quiere decir que la filosofía, sin perder su función crítica y sin ceder en absoluto en su rigor metódico[22], figura en el mundo cultural al mismo tiempo como su expresión y su agente, que su papel teórico tiene obligatoriamente una vertiente práctica. De donde se desprende que la revisión de los criterios historiográficos del pasado filosófico tiene que ser completada por un aspecto ético en el cual se hace caso de la actitud del pensador frente a la urgencia de los problemas, particularmente nacionales. El pensador que, asumiendo «la tarea filosófica enteramente, con la convicción de que la identidad nacional, tan buscada, será imposible sin una autoconciencia filosófica»[23], fomenta el proceso «de la elaboración de valores culturales» gracias al cual es posible esperar la liberación «no solamente de las fuerzas de la naturaleza hostil, sino también de estructuras e instituciones sociales que, por su organización rudimentaria y rutinaria, todavía mantienen el espacio reducido para

[18] O Homem e seus Horizontes, *págs. 114-117.*
[19] Pluralismo e Liberdade, *pág. 59.*
[20] O Homem e seus Horizontes, *págs. 117, 115-116.*
[21] Perspectivas da Filosofia no Brasil, *pág. 11.*
[22] *Cfr.* Pluralismo e Liberdade, *págs. 60-61.*
[23] *Miguel Reale,* Memórias *vol. I,* Destinos Cruzados *São Paulo, Saraiva, 2 ª ed., 1987, pág. 225.*



la participación libre y creadora de los individuos y de los grupos». Contra Herbert Marcuse, Miguel Reale sostiene el rol positivo de la cultura en tanto que fuerza integradora de los espíritus y único lugar de enraizamiento efectivo y durable de la libertad humana; por esta razón ve en el «culturalismo», al único capaz de reunir en su esfera a los filósofos de obediencia doctrinal heterogénea, «una temática de significación profunda en la filosofía brasileña que ofrece notas propias no desprovistas de originalidad» y que permite al Brasil ocupar una «posición especial... en el escenario latinoamericano»[24].

Posición que se concreta como madurez intelectual de los filósofos brasileños, particularmente en cuanto a su capacidad de no ceder a iniciativas extrafilosóficas y resistir al pensamiento que, obnubilado por el imperativo de transformación social, hace de la idea un «arma de combate» salvador y cae así en la trampa de los exclusivismos (Miguel Reale apunta explícitamente la «filosofía de la liberación»)[25]. Porque «a través del prisma culturalista, la filosofía se vincula a la *praxis* social o a la circunstancialidad histórico-social, sin que este sentido de participación existencial implique compromiso o militancia de naturaleza ideológica»[26].

★

La obra filosófica de Miguel Reale —obra que incluye también la acción constante en pro de la filosofía (véase, entre las realizaciones más importantes, la fundación del Instituto Brasileño de Filosofía en 1949, que edita desde 1950 la prestigiosa *Revista Brasileira de Filosofía,* la creación del Instituto Superior de Estudios Brasileños en 1955, lanzamiento de colecciones de libros, como por ej. «Estante do Pensamento Brasileiro», organización de congresos filosóficos, etc.)—[27] se sitúa plenamente en este cuadro por él trazado, constituye su núcleo si no determinante, por cierto orientador. Lo expresa él mismo, cuando describe su «trayectoria filosófica» con las siguientes palabras: «Mis reflexiones filosóficas se desarrollaron en primer lugar en una estrecha relación con el análisis de problemas sociales y políticos»; a lo que añade que ya en el prefacio de su primer libro *El Estado moderno*, publicado en 1934, o sea a sus 24 años, expresó la «intención de elaborar una teoría en el seno de una unidad indisoluble de pensamiento y de acción» y que «esta tendencia ha influido sobre todas [sus] reflexiones ulteriores»[28]. Lo efectivo de esta intención, cuya primera formulación se podría difícilmente equiparar a un propósito deliberada o/y debidamente teorizado, tuvo por consecuencia diversos compromisos políticos (y funciones oficiales; unas de las más importantes fueron el puesto de Rector de la Universidad de São Paulo, por primera vez en 1949 y después en 1969,

[24] 0 Homem e seus Horizontes, *págs. 127-128, 131.*
[25] *Cfr.* ibíd., *págs. 122, 187.*
[26] Perspectivas da Filosofia no Brasil, *pág. 13.*
[27] *Cfr.* Memórias, *I, pág. 222, 245-247, 282-283;* Memórias, *vol. II,* A Balança e a Espada, *São Paulo, Saraiva, 1987, pág. 38-39; U. Borges de Macedo, «Presença de Miguel de Reale na Cultura Brasileira», in* Revista Brasileira de Filosofia, *165/1992, págs. 9-11.*
[28] *Miguel Reale, «Unité et pluralité de l'expérience», in* Archives de Philosophie du Droit, *Paris, Sirey, 1990, pág. 330; cfr. tambien: Miguel Reale, «My Shilosophical Path», in* Philosophes critiques d'eux-memes, *Berne-Frankfurt am Main-Las Vegas, págs. 209-213.*



consejero del gobierno de Getúlio Vargas, Secretario de Justicia del Estado de São Paulo, etc.) asumidos indudablemente por el autor con buena fe e irreprochable honestidad intelectual, pero cuyo impacto objetivo no correspondió siempre al designio subjetivo, hecho que no intenta de ninguna manera ocultar en sus *Memorias*[29].

Resulta, pues, claro que la meditación realena —y sobre todo en sus comienzos (pero no solamente en ellos: Miguel Reale habla de su «nunca vencida vocación política», de su «natural vocación política»)—[30] no es de índole puramente filosófica; su soporte o materia prima y, al mismo tiempo, el modelo concreto («experimental»), se lo facilita el derecho. Y no es una casualidad que el primer libro consagrado a este tema se llame *Fundamentos del derecho* (1940). Según su autor, «el fundamento último que el derecho tiene en común con la moral y con todas las ciencias normativas, debe ser buscado en la naturaleza humana, en las tendencias naturales del hombre, no en tanto que entidad abstracta a la manera de los iusnaturalistas, sino como ser racional destinado por naturaleza a vivir en sociedad y realizar sus metas superiores». Considerado de tal modo, es decir como «animal político» en el cual se unen *el ser y el deber ser*, cada hombre se revela portador de un valor y «la persona humana constituye el *valor-fuente* de todos los valores»[31]. Esos pasos hacia un «historicismo axiológico», presentados aquí más bajo la forma de aserción en conformidad con una idea dominante —la de la integralidad— que como resultado de un verdadero diálogo con otros filósofos (sobre todo germánicos: Kant, Hegel, Husserl, Scheler, Hartmann, etc., sin olvidar la pléyade de filósofos del derecho) que Miguel Reale entablará y perseguirá en los años siguientes[32], prefiguran las investigaciones ulteriores materializadas, en su primera etapa, en el libro *Filosofía del derecho* (1953).

Esta obra ya responde claramente al doble impulso del filosofar realeano: 1. justificar teóricamente la posibilidad de una dimensión práctica y no alienadora del pensamiento; 2. construir un «puente» teórico (filosófico) entre lo concreto circunstancialmente impuesto (nacionalmente no cumplido, línea de la «Escola de Recife»)[33] y lo ideal universalmente deseable, para que aquél, por su autocomprensión operativa, haga realizable (ponga las condiciones de realización) de éste. O, dicho en los términos más generales y más «visibles» (correspondientes a la lógica subjetiva de su filosofar) del autor mismo, centrar el enfoque investigador en «el hombre en tanto que *ser en situación*» y, rechazando «un concepto formal de cultura, intercalado de manera paradójica entre *ser y deber ser (Sein y Sollen)*, es decir entre la unión causal del mundo de los fenómenos y el nudo teleológico de la experiencia de los valores,... llenar el vacío que existía entre la *causalidad* y la *libertad*, y, por consecuencia, entre la epistemología y la ontología»[34].

[29] *Cfr. por ej.* Memórias, *I, pág. 83, donde se habla de un «entusiasmo ingenuo por las realizaciones fascistas o incluso hitleristas».*
[30] Memórias, *I, págs. 38, 50.*
[31] *Miguel Reale,* Fundamentos do Direito, *São Paulo, Revista dos Tribunais Universidade do São Paulo, 1972 2.ª ed, págs. 304-305.*
[32] *Cfr. Memórias, I, págs 146, 162*
33 *Cfr. Miguel Reale,* Horizontes do Direito e da História, *São Paulo Saraiva 1977, 2.ª ed. (1ª 1956), cap. «O culturalismo na "Escola do Recife"», págs. 215-222; Antonio Paim,* A Filosofiá da Escola do Recife, *Rio de Janeiro, Saga, 1966; N. Saldanha,* A Escola do Recife, *São Paulo, Convivio, 1985, 2ª ed.*
[34] Unité et pluralité de l'expérience, *pág. 330.*



Después de delimitar el obstáculo principal —la distinción que trazaron entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la historia Dilthey, Max Weber o Spranger, y que se perpetúa entre las ciencias físico-matemáticas e histórico-culturales, Miguel Reale intenta superarlo, centrando la atención de lo dinámico en el concepto de la cultura. Esta, en lugar de reducirse a «un patrimonio de bienes que el hombre acumula a través de la historia», es efectivamente también «la actividad misma del hombre en cuanto específicamente humana, la manera de ser, de vivir, de comportarse, en una palabra, la conducta social». Factor e ilustración de este dinamismo es el valor, «problema central» de la filosofía. Si es evidente que los valores no se subsumen ni al rango de los objetos naturales, su pertenencia al de los ideales tampoco aparece demostrable. Coinciden con estos parcialmente cuando se manifiestan como aespaciales y atemporales, pero no son independientes de dichas dimensiones, porque «se conciben solamente en función de algo existente, es decir, de las cosas valiosas», sin tener en cuenta su no-cuantificabilidad en comparación con los objetos ideales. Imposible definirlo sino tautológicamente —«el valor es lo que vale»— valer se nos da, junto con *ser,* como una de las «dos categorías fundamentales, de las dos posiciones primordiales ante la realidad. O vemos las cosas en tanto que ellas *son,* o las vemos en tanto que valen; y porque valen, deben ser», concluye Miguel Reale. Pero —y en este punto se separa la visión realena de la de la Escuela de Baden— los valores no son plenamente asimilables a los objetos culturales. Incumbe a la cultura un papel de «elemento integrante, inconcebible sin la correlación *ser deber-ser;* si apunta una referibilidad constante a lo que es natural en el mundo de los valores, no es menos cierto que sin ella la naturaleza carecería de significación y los valores mismos no serían posibles»[35].

A esta bipolaridad se añaden otros rasgos característicos: la implicación —porque los valores se implican no solamente entre ellos, sino con los hechos (como la condición de su realizabilidad)—, la ya mencionada referibilidad e incomensurabilidad, la preferibilidad —dado que «nuestra vida no es espiritualmente sino una vivencia perpetua de valores»—[36] y graduación jerárquica, que significa la posibilidad-hábito social de establecer una tabla de valores. El hombre aparece «como valor o fuente de la experiencia axiológica» en tanto que su espíritu «se proyecta sobre la naturaleza, dándole una nueva dimensión»— los valores; «el mundo del *deber ser* desemboca a su vez, a través de una objetivación histórica, en «el mundo histórico-cultural o de los «objetos culturales» que se distinguen «por ser en cuanto deben ser». De la relación de polaridad e implicación entre el valor y la realidad (que se implican recíprocamente sin ser por lo tanto reductibles el uno al otro) —que caracteriza este mundo imprimiéndole

[35] *Miguel Reale,* Filosofia do Direito, *vol. 1, São Paulo, Saraiva, 1962, 3.ª ed., págs. 199, 23, 33, 167-169.*

[36] Ibíd., *pág. 171. «Vivir es tomar posición frente a los valores e integrarlos en nuestro «mundo» perfeccionando nuestra personalidad en la medida en la que otorgamos valor a las cosas, a otros hombres, a nosotros mismos. Solamente el hombre es capaz de valores y solamente a causa del hombre la realidad axiológica es posible»* (ibíd.).



«un desarrollo dialéctico»— se pueden deducir otras especificaciones de los valores, a saber: su realizabilidad e inagotabilidad. El «historicismo axiológico» equivale después a una concepción «según la cual los valores no son solamente factores éticos (capaces de esclarecernos sobre el sentido de la experiencia histórica del hombre), sino también elementos *constitutivos* de esta misma experiencia» [37].

Al devolver este esquema interpretador a su punto de partida, aplicándolo al examen filosófico del derecho—«fuerza primordial de siempre, anhelada composición social de valores»—[38], Miguel Reale llega a enunciar su internacionalmente conocida teoría tridimensional del derecho: de la polaridad en el plano ético, y a la cual corresponde la del plano gnoseológico[39], que, como ya fue dicho, «se resuelve en un proceso dialéctico unitario de implicación y polaridad», se puede inferir «la *polaridad* entre teoría y práctica» y más— la «unidad dialéctica del espíritu». Una de las «siempre renovadas experiencias de valores» que constituyen el devenir histórico, pertenece al derecho, que «es tridimensional, como todo lo que es cultural, como *tensión* entre *factum y valor,* tensión que se expresa en la objetividad de las normas». Desde el punto de vista de la tridimensionalidad, las normas jurídicas se consideran como «una *toma de posición opcional y constitutiva* de parte del hombre, en vista del hecho y según criterios de *valor* irreductibles al plano de la facticidad. La norma es pues síntesis superadora que no traduce un derecho ideal o más perfecto, sino solamente el derecho *positivo* o *positivable,* en función de *valoraciones* prevalentes en un medio social dado»[40].

[37] Ibíd., *págs. 172, 185-186.*
[33] Ibíd., *pág 17a*
[39] *Cfr.* ibid., *págs. 24 y ss.*
[40] Op. cit., *vol. II, págs. 634-635. «Considerándolo todo, en la concepción* tridimensional dialéctico-integrante *del derecho —la cual corresponde a mi pensamiento— la norma jurídica. 1) señala un* momento conclusivo, *pero particular, dado que se halla insertada en un* processus *siempre abierto al advenimiento de nuevos hechos y nuevas valoraciones; 2) no tiene significación en sí misma, como un dato matemático, es decir abstraída de la experiencia* (normativismo abstracto), *sino que vale en la funcionalidad de los momentos que condicionan su eficacia* (normativismo concreto); *3) engloba una previa toma de posición opcional, es decir una decisión de parte del Poder, trátese de un órgano constitucionalmente predispuesto a la emanación de las reglas de Derecho o del Poder difuso en el cuerpo social, como ocurre en la hipótesis de las normas jurídicas habituales; 4) no puede ser interpretada y aplicada como simple proposición lógica: su estructura lógico-formal es* soporte *de significaciones estimativas y presupone una permanente referibilidad al plano fáctico; 5) posee una cierta* elasticidad *capaz de atender, en mayor o menor grado, las variaciones fáctico-axiológicas. Cuando tal elasticidad pasa a ser incompatible con las mutaciones ocurridas en el medio social, se impone la revocación o la derogación de la norma en pro de otra, más adecuada.*

Estas aserciones quieren decir que la norma jurídica sufre una alteración semántica a pesar de la inalterabilidad formal de su enunciación o la permanencia de su ropaje verbal: la semántica juridica. (ibid., *pág. 636) Cfr. también Miguel Reale, «Meditações sobre a experiència ética», in:* Revista Brasileira de Filosofia, *68/1967, pág. 397, y* Memórias, *I, págs. 154-155, 311.*



Al llegar al término de su *Filosofía del derecho* el autor se da cuenta de que la tarea emprendida no está, ni de lejos, terminada. He aquí sus palabras: «A mi modo de ver, es a través de la *dialéctica de la polaridad* como será posible restablecer la coimplicación entre la «experiencia gnoseológica» y la «experiencia ética» reclamada por la unidad fundamental del espíritu»[41]. Tarea que intentó cumplir esencialmente en su libro (que considera él mismo como su «obra capital») *Experiencia y cultura* (1977), con un subtítulo significativo: «Para la fundamentación de una teoría general de la experiencia», y que se nos presenta, pues, como ensayo para captar la realidad «en su integralidad», es decir «investigarla en sí misma y en función de los fines que emanan de ella o con ella se correlacionan en una unidad dinámica, pero sin abandonar las fuentes ordenadoras de la subjetividad»[42], o, en otras palabras, una puesta en relieve de la tesis «que una teoría del hombre y una teoría de la ciencia deben ir juntas en virtud de la correlación existente entre *imago mundi e imago hominis,* entre experiencia y cultura», lo que debería desembocar en «la elaboración de una *teoría de la conciencia* que fuera, al mismo tiempo, *teoría de la ciencia y de la experiencia*»[43].

Sin poder analizar aquí en profundidad esta obra y resaltar toda su riqueza inventiva, expositiva y sugestiva[44], me limitaré a enumerar unos resultados, pasos importantes en la progresión hacia la meta indicada.

Miguel Reale parte de «una revisión de los presupuestos del criticismo y del neocriticismo» para buscar una teoría del conocimiento que iría más allá del comentario o generalización de los alcances científicos, y que, dándonos cuenta de ellos, nos revelaría «la significación real de la *Ciencia* para el Hombre»; teoría que no puede apoyarse sino sobre «un criticismo dinámico, abierto y plurivalente». Su expresión es ontognoseología (ya mencionada pero no desarrollada en la *Filosofía del derecho,* cfr. cap. IV) que retoma de Husserl su concepto de «intencionalidad como sentido vectorial del espíritu» para insertarlo en el esquema del proceso dialéctico del conocimiento en el cual el sujeto y el objeto «se implican reciprocamente», al mismo tiempo que entre ellos se «establece una tensión pluridimensional», es decir un proceso siempre activo y creador. El sujeto se proyecta intencionalmente en algo objetivo para captarlo, pero no puede hacerlo sin que este algo ya sea previamente de cierta manera, ónticamente estructurado como distinto y lógicamente como próximo. «La ontognoseología es pues un estudio que se desarrolla a partir del principio de que no es posible «conocer» sin referencias objetivas (algo que el espíritu se plantea como distinto de él, trayéndolo a sí)», sin pronunciarse, por lo tanto, desde entonces *(a priori)* sobre el carácter de la realidad del objeto. Lo que sí puede enunciarse, es «la originaria implicación existente entre el

41 Filosofia do Direito, *II, pág. 634.*

42 Memórias, *II, pág. 14*

43 Unité et pluralité de l'expérience, *pág. 333.*

44 Lo intenté, al menos en parte, en mi reseña publicada en Revue Philosophique de la France et de l'Etranger, *Paris, P.U.F., n.° 4/1982, págs. 686-689, y reimpresa en* Revista Brasileira de Filosofia, *130/1983 págs. 220-223. Cfr. también por ej. R Cirell Czera, «Esperienza e Cultura» in* Miguel Reale, *in.* Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto, *Milano, n° 41/979, págs. 529-552, J. de Scantimburgo, «Experiência e Cultura - O Grande libro de Miguel Reale», in:* Revista Brasileira de Filosofia, *110/1978, págs. 199-205.*

pensamiento y el ser», corolario y condición de la complementariedad[45] —de la «dialéctica ontognoseológica»— originada en la «correlación cada vez más racionalmente manifiesta entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza». En efecto, un ser humano, cuando conoce, se reconoce como distinto de lo que conoce y a la vez ligado —por acto de su conciencia— con él. «En la teoría ontognoseológica —escribe Miguel Reale— la complementariedad subjetivo-objetiva y su dialecticidad resultan de la condición misma de cada ser humano como ente en relación indisociable con *algo* y con *alguien,* no pudiendo comprender y realizarse la *subjetividad* sin ponerse como *intersubjetividad* (un *yo* delante del *otro yo)* y sin trascendencia *(el yo* ante el *universo*)»[46].

Este *processus* inherente al pensamiento dialéctico se averigua en toda experiencia, natural o histórica, siendo la «dialecticidad originaria entre «conciencia intencional» y «algo»... condición de cualquier conocimiento objetivo: al descubrir algo, descubrimos al mismo tiempo que en nuestra propia «subjetividad había la posibilidad de este descubrimiento», nos descubrimos a nosotros mismos. La dialéctica de la complementariedad revelada por la correlación *sujeto-objeto* nos permite enfocar todo el campo de la experiencia humana; la historia nos parece así como la ontognoseología *in acto,* es decir el proceso ontognoseológico como praxis en la cual se diferencian los campos de las ciencias, de las artes, de las costumbres, etc., como diversas expresiones de la *positividad.* En vista de eso tenemos derecho para concluir con nuestro autor «que *criticismo ontognoseológico e historicismo axiológico* son términos correlativos, que traducen substancialmente la misma comprensión dialéctica y concreta de lo real», comprensión que nos (de)muestra un acto cognoscitivo como valorativo, «la complementariedad existente entre conocer y valorar». Los dos conceptos claves de Husserl, el de «conciencia intencional» y el de «a priori material», tomados en su funcionalidad concreta y temporal, nos conducen a reconocer el «valor fundante de la conciencia intencional»; el «momento culminante del proceso ontognoseológico», la «reflexión critico histórica» consiste entonces en «la reflexión ambivalente, gracias a la cual cuanto más se revelan las fuentes de subjetividad, tanto más se capta el sentido de la objetividad»[47] y esto tanto en el plano concreto de la praxis, como en el plano temporal de la perspectiva-prospectiva del futuro.

Dado el puesto central del conocer en nuestra existencia[48], no es ilícito decir que «la realidad humana es, como tal, esencialmente dialéctica», inferir la «dialecticidad intrínseca del mundo de la cultura» y aceptar la extensibilidad del principio de complementariedad en toda la esfera de las ciencias humanas. En la «dialéctica de complementariedad» así concebida «hay una correlación permanente y progresiva entre dos o más factores,

[45] *Miguel Reale,* Experiência e Cultura, *São Paulo, Universidade de São. Paulo, 1977, págs. 39-44, 51. En cuanto a las fuentes teórico científicas, cfr. también Miguel Reale, «Ciência do Direito e Dialética», in* Revista Brasileira de Filosofia *91/1973, pág. 265.*

[46] Experiência e Cultura, *págs. 88, 58. «En la ontognoseología, como teoría del conocimiento, lo que es, el problema culminante es el de la correlación entre pensamiento y realidad, entre el sujeto cognoscente y algo por conocer; es, en su más alto grado, la doctrina del ser en cuanto conocido y de la interfuncionalidad de las categorías del conocimiento con la objetividad en general»* (ibíd., *pág. 781*

[47] Ibíd., *págs. 83, 100, 93, 104, 110, 129.*

[48] *El espíritu se proyecta siempre y necesariamente como intencionalidad, para algo, para el ser, lo que demuestra que el hombre no conoce porque quiere, sino porque, en mayor o menor grado,* no puede dejar de conocer; *en esto consiste su* racionalidad, *la cual no se resuelve pues en un pensar gratuito, sin consecuencias en el plano de la acción, pues ya es en sí misma momento de la "praxis"»* (ibíd., *pág. 50).*



los cuales no se pueden comprender separados uno del otro, siendo al mismo tiempo cada uno de ellos irreductible al otro, de tal manera que los elementos de la relación logran plenitud de significación solamente en la unidad concreta de la relación que constituyen, en cuanto se correlacionen y en aquella unidad participen». Es evidente que, según este principio, el espíritu y la naturaleza no están separados ni en la praxis, ni en la teoría, como tampoco hay divorcio alguno «entre la experiencia ética y la experiencia teorética, pero si unidad fundada en el triple sentido en el cual funciona el valor; a) como *categoría óntica...;* b) como *categoría lógica...;* c) como *categoría deontológica...;* se trata de experiencias «distintas y complementarias»[49].

En la praxis histórica, efectivamente, hay que contar también —y sobre todo— con la correlación intersubjetiva en la que se revela el otro no solamente «en su individualidad empírica circunscrita, sino como *yo participante de otros yos,* esto es, como persona». La tesis realena de que «el hombre es *en cuanto debe ser* o que *el ser del hombre es su deber ser»* aparece así como una «determinación óntico-axiológica del hombre» de mayor alcance: nos deja ver que la «identidad ontológica» del hombre por su dimensión deontológica fundamenta la historia en tanto que proceso de siempre renovadas y actualizadas relaciones de intersubjetividad, desarrolladas conforme a «una complementariedad esencial», la «entre valor y libertad, y valor y vida (tomado este término en su doble acepción material y espiritual)»[50].

Llegado al punto teóricamente conclusivo de la problemática inicial, Miguel Reale, después de poner en evidencia la compatibilidad y fecundidad de la mirada de su historicismo axiológico en la «experiencia de la vida común» que no es «*radicalmente* distinta de la experiencia científica», y en la «experiencia del lenguaje» cuyo aporte consiste ante todo en actuar «como uno de los factores constitutivos de la *interdisciplinaridad»,* trata de elucidar la correlación entre el valor y el tiempo en el transcurrir histórico para resaltar su sentido íntimo y su rol interpretador. La proyección de los valores, como «intencionalidades objetivadas», en el tiempo multidimensional (circunstancial) axiologiza la historia, estabilizándose ésta en los «horizontes históricos», correspondientes a unas «determinadas *invariantes* axiológicas», horizontes que funcionan para nosotros acomo un *a priori* ontológico esencial»[51]. Se puede comprender así el carácter transcendental[52] de dichas invariantes, lo que, «una vez reveladas por la conciencia humana, gracias a las fuerzas dialógicas de la historia, ... llegan a señalar, para siempre, el horizonte ético de la vida individual y colectiva»[53]. La «reflexión histórico-axiológica», por su parte, pone el dedo en el desenvolvimiento de la «subjetividad trascendental como valor condicionante de la historia» y «como la conciencia condicionante de todas las experiencias

49 Ibíd., *págs. 165-166 173-176 191. «Además de ser instrumentos de la vida práctica, los valores actúan como factores* constitutivos de la vida cultural, *una vez que siendo expresiones de la conciencia intencional dan sentido a los actos humanos, vistos éstos no solamente como objetos, sino también como objetivos que alcanzar»* (ibíd., *pág. 176).*

59 Ibíd., *págs. 195-197. «En resumen, no habría valor si no hubiese en el ser humano una posibitidad de escoger libremente entre las alternativas inmanentes a la problemática axiológica, y tampoco se podría hablar de libertad si no hubiera posibilidad de opción o participación real de los valores y de las valoraciones y, todavia más, si la libertad tuviera que actualizarse gratuita o vaciamente, sin contenido teleológico capaz de conferir una legitimidad a la acción»* (ibíd., *pág. 196)*

51 Ibíd., *págs. 204, 233, 237, 236, 250.*

52 *En la teoria del conocimiento Miguel Reale emplea «el término* trascendencia *para reconocer "fenómenológicamente" que el objeto es algo distinto del sujeto e irreductible a él» y no en el sentido de «una «realidad» que estaría fuera del mismo objeto»* (ibíd, *pág. 95)*

53 Unité et pluralité de l'expérience, *pág. 332.*



posibles» orientadas hacia unas «formas de autoconciencia y libertad». En la medida en que el hombre realiza los bienes culturales, objetivaciones de su intencionalidad, toma también «conciencia de los motivos y de la trascendencia de la factualidad en una síntesis abierta a nuevas opciones», lo que no es otra cosa que apertura a la libertad que se afirma «en el plano experiencial... no solamente como *categoría ética,* sino también como *categoría gnoseológica»;* la cultura como campo de innovaciones creadoras del espíritu, campo único posible «en el cual libertad y valor se coimplican coincidiendo con la emergencia de la persona humana»[54], no existe como tal y no tiene sentido sin la actuación histórica de ésta.

Según Miguel Reale, podemos incluir en el cuadro de esta dialéctica experiencial onto-gnoseo-axiológica otras experiencias —desplegando cada una de ellas su propia temporalidad—, como la artística[55] y hasta la religiosa. Sin embargo, al examinar ésta, el autor se da cuenta de la imposibilidad de traspasar los «límites que le impone [su] estudio objetivo»; siendo la experiencia religiosa considerada «como fuente de toda cultura», «no pertenece... al epistemólogo tratar de penetrar en [sus] últimas razones» que trascienden, por ser sobrenaturales, el razonamiento humano de la misma manera que la eternidad trasciende la temporalidad. Entonces, es mejor hablar, paradójicamente, de una «antiexperiencia». Pero, confrontado con este misterio, que es el de la vida y de la muerte en su circunstancialidad más concreta, el hombre no puede no reaccionar: «emerge con toda su fuerza la exigencia de la Metafísica como la suprema aventura del espíritu en el ámbito terrestre del conocimiento, no solamente para saber, sino para poder actuar con pleno sentido de vida»[56]. Exigencia que es un reto a la razón al cual ésta no tiene capacidad de responder con una sencilla positividad sin renunciar a su calidad intrínseca y definitoria— al criticismo; la experiencia metafísica, en pleno sentido del término, aparece por consiguiente como imposible.

III. La ejemplaridad y los límites del «historicismo (culturalismo) axiológico»

Antes de hacer algunos breves apuntes acerca de este nuevo obstáculo —que me parece sintomático pero no inhibitorio—en la trayectoria filosófica realena, hay que echar una mirada a los logros de esta doctrina; logros que son múltiples e importantes.

Por su carácter multidimensional y multifacético, por su profundidad reflexiva, su compromiso con la circunstancia nacional y por su fidelidad

[54] Experiência e Cultura, *págs. 242-243, 245, 249.*
[55] *Cfr.* ibíd., *págs. 269-270. «El arte nos da otra faz de ta naturaleza, el mundo concreto de las "absolutas unidades perceptivas" que no explican las leyes y tampoco son codificadas por el raciocinio»* (ibíd.).
[56] Ibíd., *págs. 274, 278.*



a la línea claramente trazada desde sus comienzos —línea concordante con «la directiva de todo pensamiento pensado en función del hombre»— la obra filosófica de Miguel Reale constituye indudablemente una etapa decisiva en la emancipación intelectual —considerada ésta como toma de conciencia de su potencia espiritual creadora— del Brasil.

Su autor asume «la tarea filosófica enteramente», es decir deliberadamente y con todas las implicaciones y consecuencias, conforme con su propósito: captar la realidad «en su integralidad», lo que quiere decir que la experiencia filosófica —en general y en particular— debe ser siempre incluyente, que la filosofía se confunde con la *vivencia filosófica*[57] sin que, por lo tanto, la presión del vivir disminuya la libertad del pensar. El sistema realeano queda abierto y su coherencia es dialéctica; si recoge en su seno la pluralidad de perspectivas, no las acumula, sino que las sintetiza, insertándolas en un nuevo horizonte. Lo que él mismo designa como dos probables «ejes primordiales de [su] pensamiento», a saber: investigar la realidad «en sí misma y en función de los fines que de ella emanan o con ella se relacionan, en una unidad dinámica, pero sin abandonar las fuentes ordenadoras de la subjetividad», están así presentes no solamente como elementos interiormente teóricos, sino también como elementos exteriormente formativos de la doctrina. La dialéctica de la complementariedad convirtiéndose en la del diálogo con unos interlocutores escogidos, y escogidos desde la circunstancia concreta (entre los que destacan particularmente Hans Kelsen y Edmund Husserl), aparece entonces como la experiencia crucial que abre el campo de la experiencia humana a la comprensión del hombre— mostrándole una vía de acceso a su autoconciencia. Creo, pues, que Miguel Reale no se equivoca, cuando preconiza que por el culturalismo «el pensamiento brasileño anticipó, de cierta forma, la colocación» de los problemas y de las soluciones de la relación entre naturaleza y cultura, colocación «que solamente se está haciendo en otros lugares»[58].

En resumidas cuentas: puede decirse que la filosofía realena forma parte de la filosofía brasileña y que ésta no lo sería de hecho sin la obra de Miguel Reale, quien creó efectivamente en el Brasil una «tradición» filosófica (que «se basa —según Francisco Romero— en la revelacion de un nuevo sentido de la actividad espiritual, en el descubrimiento de nuevos caminos y valores, en un haz de principios») y que merece ser incluido entre los *«fundadores,* en el pleno sentido de la palabra»[59].

★

Para Miguel Reale, la imposibilidad de la experiencia metafísica no significa la «inviabilidad de la metafísica»; solamente, dada su situación paradó-

[57] *No por casualidad Miguel Reale concluye una de sus obras filosóficas mayores evocando y parafraseando las palabras de Dante Alighieri para marcar el lema bajo el cual intentó «realizar este libro: "una amorosa experiencia de sabiduria"»* (ibíd., *pág. 278). Cfr. también lo que U. Borges de Macedo llama «una sexta vertiente» de la obra de Miguel Reale, es decir sus creaciones poéticas* (Presença de Miguel Reale na Cultura Brasileira, *pág. 14).*

[58] Memórias, *II, pág. 14, 295.*

[59] *Francisco Romero,* Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual, *Buenos Aires, Losada, 1960, págs. 29-30. Palabras citadas por U. Borges de Macedo, el cual añade: «Miguel Reale es un* fundador *para todos estos hombres [del «grupo deno minado* culturalista» - *nota de Zdenek Kourím] y para quien os habla. Es maestro, es creador de las condiciones institucionales para un diálogo filosófico abierto, continuo y fecundo en nuestra cultura»* (Presença de Miguel Reale na Cultura Brasileira, *pág 18).*



jica —en tanto que «punto de llegada del conocimiento» y a la vez «matriz, raíz y meta, ..., del saber mismo en su continua disputa e integración», no puede constituirse sino como un «horizonte metafísico» o como un «meta-horizonte de la cultura»[60] que trasciende e inspira otros horizontes, consistiendo así «la esencialidad de la metafísica» en su «función reguladora». No equiparable a las ciencias de rigor, la metafísica existe «como *cogitación constante en el englobar histórico*» que nos señala «el sentido de cada época cultural»; su proceder se efectúa por el *pensamiento conjetural* que le da acceso «a las numerosas regiones de la realidad que escapan a las garras aprehensoras de la pura razón analítica o sintética» para formar así «el vasto mundo de lo necesariamente plausible y verosímil», dominio al cual pertenece, por ejemplo, la «necesidad de Dios»[61], Dios cuya existencia queda para nosotros indemostrable.

Pero —y aquí quisiera plantear mi principal pregunta crítica a Miguel Reale—, ¿no pertenece de la misma manera a este dominio también la tesis clave de todo ese filosofar: «el ser del hombre es su deber ser»?; tesis que su autor considera como «la fundación última de la relación cognoscitiva»[62]. Y si, como lo supongo, la respuesta es afirmativa, ¿cómo es posible *fundar* un conocer crítico y riguroso en lo «necesariamente plausible y verosímil» sin un recurso a la experiencia? Eso, sin pronunciarse sobre lo que podría calificarse como «verdad» axiológica y ética de la mencionada tesis, sobre su posible carácter universal y evidencial.

A modo de conclusión —provisional, naturalmente— me permito citar a otro filósofo —Ferdinand Gonseth—, en ciertos puntos próximo a Miguel Reale, pero más «radical»:

> La idea de experiencia no es extraña a la filosofia, al contrario, es su complemento indispensable. Para que la evidencia, ..., no tenga solamente y sencillamente el valor de una ilusión que se habría impuesto irresistiblemente a mi espíritu, es necesario que yo no esté abandonado totalmente, pasivo y sin defensa a lo que produce en mí la certidumbre. Es necesario que exista en mí la dimensión del error posible, de la duda eventual y de la puesta en cuestión. Es necesario pues que me queden reservadas la libertad de una puesta a prueba, el compromiso eventual en una experiencia en cuyo resultado yo no podría influir. La evidencia que carecería del fondo de una eventual experiencia de la cual sale de antemano victoriosa, perdería lo esencial de su significación[63].

He aquí, finalmente, una alternativa: o tenemos suficiente fe en la filosofía (metafísica en el sentido aristotélico de la palabra) para contentarnos con las «evidencias» perecederas, revisables y perfectibles, u optamos, en última instancia, por el recurso a la «búsqueda que —según Miguel Reale— representa el supremo momento de la vida del espíritu, en el plano religioso de gracia y de fe, cuya naturaleza trasciende los dominios

[60] O Homem e seus Horizontes, *págs. 64, 67, 70-73.*
[61] *Miguel Reale,* Verdade e Conjetura, *Rio de Janeiro, Nova Frontera, 1983, págs. 15, 152, 168-169. Sería útil dedicar a este libro, del cual escribe G. de Mello Kujawski con un énfasis no muy exagerado que «constituye, ... no solamente un libro de filosofía, ni una obra más del autor, sino, probablemente, su trabajo filosófico más importante, hito en la historia del pensamiento brasileño y mundial» («Um Estudo Competente sobre a Conjetura», in.* Revista Brasileira de Filosofia, *131/1983, pág. 332), un estudio crítico aparte. (Cfr. también Francisco Olmedo Llorente, «Implicaciones de la dialéctica de complementariedad en el pensamiento de Miguel Reale», in* ibíd., *págs. 305-313; J. de Scantimburgo, «Sobre* Verdade e Conjetura *de Miguel Reale», in* ibid., *págs. 322-325).*
[62] Introdução a Filosofia, *pág. 2M*
[63] La métaphysique et l'ouverture a l'expérience, Second Entretiens de Rome, *textos publicados bajo la dirección de Ferdinand Gonseth, París, P.U.F., 1960, pág. 129.*



de la Filosofía»[64]. Una alternativa que puede también expresarse como el deseo de *fundar* una teoría o solamente de *experimentarla* (abrirla a la experiencia)[65].

Nota suplementaria

El texto de mi ponencia de ninguna manera pretende a una exhaustividad al presentar una exposición-evaluación crítica de la obra de Miguel Reale que, después de todo, continúa alcanzando, cada vez más, mayor impacto nacional e internacional. Al redactar estas líneas, recibo un volumen de homenaje a Miguel Reale con motivo de sus ochenta años (Celso Lafer e Tércio Sampaio Ferráz Jr., Coordinadores, *Direito, Politica, Filosofia, Poesia,* Saraiva, São Paulo, 1992, 663 páginas) que constituye el muy elocuente testimonio de este hecho y, sin duda, también un precioso aporte en ambas vertientes, aporte que será urgente analizar. En la misma línea es necesario mencionar la traducción francesa, publicada apenas hace tres años, de *Experiencia e Cultura (Expérience et Culture,* Bordeaux, Editions Bière, 1990, 247 páginas), con el prefacio de C. Mendes y presentación de J.M. Trigeaud.

Pero, hay que ponerlo de relieve, en las páginas escritas por este último aparece claramente la posibilidad de interpretar el pensamiento realeano de una manera esencialista cuando uno busca su anclaje, considerándolo como el punto culminante doctrinario. No se trata ahí de una interpretación parcial, tal como está dada por ejemplo en el artículo de L.F. Coelho, «Dialética e Modelo em Reale» (in: *Revista Brasileira de Filosofia,* 132/1983, págs. 397-423), *menos aún* de una desinterpretación o interpretación malintencionada, como la que provocó «un debate memorable. de los intelectuales brasileños (cfr. A. F. Paim, *Liberdade Acadêmica e Opção Totalitária,* São Paulo, Artenova, 1979, 172 páginas), sino, al contrario, de una lectura que se quiere en simpatía, convergente con la intencionalidad del autor leído. ¿Ve justo o se equivoca J.M. Trigeaud al preconizar que, según Miguel Reale, lo incomparable del «ser con» humano consiste en una plenitud proveniente de «la conciencia de una instancia trascendente y divina» (*op. cit.,* pág. 16)?

La respuesta completa no puede facilitarla sino el filósofo interpelado; el lector halla sólo algunos elementos indicativos. He aquí al menos uno:

En la conferencia pronunciada el 9 de julio de 1991, Miguel Reale vuelve a plantear el problema de «invariantes axiológicos» para concluir que su objetividad «...se funda sobre la historicidad radical del ser del hombre, lo que da origen y legitimidad a otros invariantes axiológicos que no se

[64] Introdução à Filosofia, *pág. 252.*

[65] *Cfr. las nociones de «estrategia de fundamento» y «estrategia de compromiso» en la obra de Ferdinand Gonseth, la primera, típica del método axiomático, y la segunda, inherente a «la filosofía abierta» de este autor* (Le référentiel, univers obligé de médiatisation, *Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, págs. 8-9 y ss.). La tentación de anclar el conocer-saber en un punto fijo, sea el de partida, sea el de llegada, o de reglamentarlo metódicamente por una limitación absoluta, cuando no es, al contrario, de relativizarlo en sí o de hacerlo funcionar en dependencia total de algo, persiste siempre y vuelve a aparecer en muchas doctrinas que se proclaman modernas o «posmodernas». Porque cumplir con la siguiente exigencia principal gonsethiana, a primera vista evidente, se averigua muy difícil: «el saber filosófico tiene también que someterse a todas las condiciones que caracterizan todo saber humano, tal como son explicitadas a través del análisis del saber científico» (Ferdinand Gonseth,* Philosophie néo-scolastique et philosophie ouverte, *Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 pág. 167). Lo que significa que la filosofía admitiria ponerse seriamente en cuestión, revisando incluso sus postulados básicos, que «la eventualidad de su autorrevisión estaría inscrita en sus propios principios»* (La métaphysique et l'ouverture à l'expérience, *pág. 140).*



infieren deductivamente e «in abstracto» de la idea de la persona humana, sino concretamente, en el proceso histórico». En cuanto al paso aún más adelante, la pregunta sobre la relación de «estos invariantes axiológicos trascendentes» con un «Ser trascendente», el autor brasileño la deja suspendida; su orientación depende de la individualidad del hombre, de su innata «inclinación natural para tal o cual posición filosófica», de la manera según la cual está «viviendo, como lo declara Ortega y Gasset, «el proyecto irrevocable de sí mismo». La probabilidad de «una posible correlación entre «trascendental y trascendente, cuya meditación pertenece al campo de la metafísica, no puede ser juzgada sino desde el punto de vista de «la razón *conjetural*», razón que llega al «punto-límite», donde «el filósofo toca lo teológico», la fe reemplaza el conocimiento en el «plano de lo inefable» («Invariantes Axiológicas», in: *Revista Brasileira de Filosofia,* 167/1992), pág. 236; cfr. también *O Homem e seus Horizontes,* pág. 43).

Supongo que la invocación justificatoria de José Ortega y Gasset nada tiene en este lugar de casual; sin embargo, me parece aquí indebida.

A mi conocer, hay dos autores que proceden en sus escritos a una aproximación, más o menos crítica, entre las obras de los filósofos madrileño y sanpaulista. Francisco Olmedo Llorente, después de invocar la posible confluencia de ambas concepciones en su libro *A Filosofia Crítica de Miguel Reale* (São Paulo, Convívio, 1985, pág. 146), dedica al problema un artículo, con título bastante explícito: «Ortega y Gasset y Miguel Reale: Obras comparables» (in: *Revista Brasileira de Filosofia,* 168/1992, págs. 354-368). Un recorrido bastante rápido y a veces erróneo (el *postulado* de la «experiencia integral» [Miguel Reale habla de «una comprensión integral de experiencia» *(Experiência e Cultura,* pág. 211) y de «una visión integral del hombre» *(Unité et pturalité de l'expérience,* pág. 333)] no podría compararse con la *afirmación* de la «realidad radical»; se trata de las categorías recíprocamente y en diferentes planos le conduce a destacar ciertas analogías y hasta un paralelismo temático entre los dos pensadores, con la ventaja teórica en pro de Miguel Reale («el concepto de experiencia más elaborado», «la pareja ontología-metafísica, conceptualmente más precisa», aporte de «la fundamentación metodológica... en la dialéctica de complementariedad», pág. 368). Alzira Correia Müller, por su parte, al confrontar el «criticismo ontognoseológico con el raciovitalismo orteguiano», saca las conclusiones en sentido contrario, manifestándose las «direcciones opuestas».—según ella—particularmente en el problema de la trascendencia, problema que revela y es consecuente de diferentes actitudes metódicas frente a la realidad. La de Miguel Reale padece de «ambigüedad» por no haber enteramente superado el momento de construcción fenomenológica del objeto, mientras que la de José Ortega y Gasset llega a



lo dado mismo sin presupuestos al descubrir «la razón que es la vida en su función de aprender la realidad» *(Fundamentação da Experiencia em Miguel Reale,* São Paulo, Ed. GRD, 1981, págs. 119, 123).

Sin analizar más detenidamente los aludidos escritos, creo que es posible designar la primera posición como acrítica (al propósito podrían aducirse muchos ejemplos de un acriticismo aún más flagrante; a título de ejemplo esta frase: «La obra de Miguel Reale... trasciende por su contenido democrático y su sentido social-humanista, es un *evangeliario* [cursiva mía - Zdenek Kourím] de la democracia social». (P. Ferreira, «O Pensamento Jurídico Filosófico de Miguel Reale», in: *Revista Brasileira de Filosofia,* 140/1985, pág. 392) y la segunda como hipercrítica (Alzira Correia Müller no tiene suficientemente cuenta de la envergadura onto-gnoseológica de la categoría realeana de experiencia, del hecho que ésta, en tanto que «experiencia común», «cotidiana» y «basilar», alcanza incluso la radicalidad de la vida, es la experiencia «de nuestra ontológica *circunstancia* [*Experiencia e Cultura,* pág. 204-206]).

Miguel Reale se refiere a José Ortega y Gasset con bastante frecuencia, estimando la obra y buscando en ella, no sin razón, un apoyo teórico. Lo indebido de la cita antes mencionada no parece pues a primera vista evidente (lo escrito por los dos comentaristas aludidos ilustra la dificultad de una lectura paralela comprensiva); consiste en un equívoco en cuanto al concepto de filosofía. Si ésta, para el pensador brasileño, culmina, como ya fue indicado, «en una actitud crítica frente a lo real y a la vida», su homólogo español la caracteriza desde su sentido primigenio y fundamentalmente activo: «Todo lo que no sea definir la filosofía como filosofar y el filosofar como un modo esencial de vida es insuficiente y no es radical» («Obras Completas», Madrid, *Revista de Occidente,* 1961, t. VII, pág. 430). Esto significa que para Ortega, el filósofo no encuentra ningún escapatorio de su filosofía; en rigor, desconoce el problema de «búsqueda de una composición armónica entre objetivos teóricos y empeños prácticos», búsqueda de una composición armónica entre objetivos teóricos y empeños prácticos», búsqueda que debe conservar «el sentido crítico y universal de la cogitación filosófica» (Miguel Reale, *Memórias,* I, págs. 243-244). La filosofía, «cuestión personalísima». (En el individuo y «no en la sociedad, está el *origen* de la filosofía y su auténtica o radical realidad» [*op. cit.*, t. VI, pág. 400]), excluye cada comprometerse extrafilosófico, dado por añadidura, y que contradeciría así «la obligación constituyente de todo lo humano»; de aquí que «es... el compromiso que el hombre tiene consigo de *ne pas s'engager» (op. cit.*, t. VIII, pág. 315). Tenemos, pues, que «fundar y asegurar últimamente todo nuestro conocimiento de algo» en «la vida humana», en «esta realidad radical», y únicamente en ella; todo lo

que sentimos, pensamos, hacemos se halla dentro, brota de nuestro vivir. En consecuencia, «...no resulta inconveniente decir que las cosas, que el Universo, que Dios mismo son contenidos de mi vida —porque «mi vida» no soy yo solo, yo sujeto, sino que vivir es también mundo» *(op. cit.,* t. VII, págs. 99, 411). Como el vivir, el filosofar no puede entonces suspenderse ante un misterio sin aniquilarse, no existe ninguna gracia de certidumbre de nivel superior en la cual nuestro pensamiento podría descansarse en una contemplación definitiva. «Nada que sea sustantivo ha sido regalado al hombre. Todo tiene que hacérselo él», escribe Ortega *(op. cit.,* t. V, pág. 301). Y por esta razón se empeñó en buscar y forjar unos nuevos instrumentos del conocer racional, como la «ciencia histórica» que debería «dilatar nuestra perspicacia hasta entender el sentido de lo que para nosotros no tiene sentido» *(op. cit.,* t. III, pág. 310).

Sería sin duda posible hacer unas observaciones análogas a propósito de la relación entre las concepciones de Miguel Reale y de Ferdinand Gonseth. El primero cita largamente y aprueba el «pensamiento problemático» del segundo (cfr. *Verdade e Conjetura,* págs. 108-110), sin embargo, parece ignorar algunas consecuencias, y no menos importantes que se desprenden de él. Porque tampoco la «filosofía abierta» de Ferdinand Gonseth se para al llegar a las cuestiones más apremiantes de la existencia humana (cfr. por ej. *Science, morale et foi,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, 177 páginas).

Zdeněk Kouřím



Deseo, imagen, lugar de la palabra

Con cuánta perplejidad, en las diversas y aun entre sí alejadas «mansiones» de lo poético, nos es dado percibir, a través de una mirada histórica, formulaciones en apariencia divergentes sobre un hecho común, formulaciones que han acabado, a la larga, por unificarse o reunirse en un mismo ámbito: el de una palabra que, lejos de todo utilitarismo, de toda instrumentalidad, aspira a convertirse en un juego segundo, *una palabra de transmutación y de transubstanciación. ¿Necesito aclarar que no es otra, ciertamente, la casa originaria, la «morada» que reconozco en la poesía?*

He aquí, pues el más hondo fundamento, la raíz Y, en rigor, el origen de la palabra de la poesía, la única, a mi ver, capaz de llevar el sentimiento y el conocimiento humanos hasta la representación de una imagen del mundo sin dejar de ser ella misma, una parte del mundo. Tal fundamento metafísico me parece constituir incluso el sentido de la crítica que, en mi escritura, ha recibido el lenguaie en sus aspectos más puramente sonoros o materiales, en los momentos en los que el lenguaje debía, sí, purificarse, si se aspiraba a que palabra y mundo alcanzaran la unificación.

*¿Y qué serían, por lo demás, el sentimiento del lugar —*la fatalidad *de un lugar concreto que es el mundo y, al mismo tiempo, una cifra del mundo, un espacio concreto al que mi escritura vuelve como en eterno retorno? ¿Qué sería el sentimiento de lo sagrado, que envuelve conocimiento y no-conocimiento, o la atracción por lo reminiscente como una extrema conciencia de los dramas de la temporalidad y la finitud? ¿Y qué, en fin, el sentimiento, cada día creciente y más intenso, de una palabra que mira y se encarna más allá del lenguaje? ¿Qué otra cosa podrían ser tales* fundamentos *sino la radicalizada, renaciente prueba de un designio de religación, de una conciencia, en suma, religiosa?*

Palabra en la que, en efecto, el ser sobre la tierra ingrese en un mundo preciso, donde la luz y la memoria vuelvan a decir un mundo habitable, la casa luminosa de la unificación de los mundos.

I.

Las palabras precedentes sirvieron a quien esto escribe, en fecha aún no lejana, como expresión de una *poética* personal, obligadamente sucinta en aquella concreta ocasión, y por ello forzada de manera inevitable a una extrema síntesis, a una condensación que si en el poema, en verdad, se vuelve inseparable de su propio ser, puede fuera de ese contexto parecer acaso innecesariamente elíptica, a fuerza de una brevedad que corresponde más y mejor, en efecto, a la naturaleza de la palabra poética. Lo que me propongo llevar a cabo, en las reflexiones que siguen, no es tanto una suerte de desarrollo de las palabras transcritas (ni, por descontado, una *explicación)* cuanto servirme de ellas para una más abarcadora exposición tanto de algunos aspectos de la palabra poética cuanto de la situación del poeta en el mundo de hoy y el lugar de la poesía en nuestra sociedad. No lo haré, desde luego, de una manera general y abstracta (dimensión desde la cual hablan, o deberían hablar, más bien el crítico y el historiador, cuando no el sociólogo y el filósofo de la cultura), sino, muy al contrario, desde una completa asunción de ese lugar en el interior de una práctica poética. Si he querido comenzar las presentes reflexiones del modo en que lo he hecho, es decir, con la expresión de una explícita *poética* (entendida ésta no como la formulación de un designio o de un proyecto, sino como la constatación de unos fundamentos), ha sido precisamente con la idea de despejar de entrada cualquier duda que pudiera albergarse en cuanto a la *perspectiva* —digámoslo así— desde la cual aquí se habla y desde la que únicamente puedo, en verdad, hacerlo. Presento, pues, mis reflexiones como un testimonio; como testimonio pido que sean recibidas. Ello no significa, sin embargo, que no puedan ser examinadas o que se desee dialogar con ellas al margen de la concreta práctica poética que está en su base y de la que son, para mí mismo, inseparables. Acaso no sea del todo inútil, en fin, insistir en que en esta ocasión me limito a abordar dos o tres cuestiones (eso sí: centrales, a mi ver) relativas a la palabra poética y a su lugar en el mundo contemporáneo, y que en manera alguna estas reflexiones se presentan como la exposición—ni siquiera en esbozo— de un «sistema» poético. Mal podrían serlo cuando, como en seguida podrá verse, se trata más bien de la ordenación de un conjunto de anotaciones fragmentarias que no siempre, por otra parte, pretenden abandonar su condición de tales.



De *fundamentos* he hablado, esto es, de aquello sobre lo cual se instaura un lenguaje. Cuando intentamos repasar, siquiera muy brevemente, qué ha representado la palabra de la poesía en relación con nuestras propias realizaciones, lo primero que se observa es que sólo se llega a conocer de manera muy incompleta la modulación o las modulaciones que de la concepción de lo poético ha experimentado cada uno de los momentos de la trayectoria personal en la escritura. Pues esa concepción es cambiante; quiero decir: cambia con nosotros, y ello aunque lo esencial permanezca inalterado. Y es que no se posee una poética, sino que se es acaso poseído por ella: más allá de algunas ideas muy generales, e incluso muy concretas, poco podemos saber de lo que es o de lo que aparece bajo la esencial condición de un enigma. Nuestro acercamiento será siempre, por ello, únicamente tentativo, y en ocasiones guiado sólo por lo que ante nosotros aparece como por negación. Nos parecerá que decimos entonces, a veces, lo que la palabra de la poesía *no es;* una poética, pues, negativa, que actúa por exclusión o por iluminaciones «inversas» —como, en la pintura, Paul Klee pensó que hacía al intentar crear, sobre un cristal ahumado, los signos de un mundo formado no por los trazos, sino por lo que los trazos mismos acotaban; por lo que, literalmente, ellos hacían *aparecer* sobre el espacio negro. Aparecía allí, en efecto, la energía del trazo blanco, pero también, mediante ese trazo, el emergente negro, la epifanía de lo oscuro.

¿Deberé comenzar por decir que no se trata ahora, en modo alguno, de *definir,* sino de que la reflexión nos permita conocer algo acerca de los límites de ese enigma, acerca de las prodigiosas mutaciones que ejerce sobre nuestra mente y nuestra sensibilidad, acerca, en fin, de su fabulosa gravitación sobre nuestro espíritu? «Definir es *cenizar*», escribió el poeta José Lezama Lima. Ninguna definición sería, así pues, posible. Nos está permitido, en cambio, como en el propio efecto de conocimiento que el poema suscita, acercarnos a las lindes de un «objeto» —la palabra de la poesía— racionalmente inasible y, sin embargo, supremamente invitador incluso desde ángulos o miradores que están, en apariencia, muy alejados de él.

La palabra posee desconocidos magnetismos. El espíritu ha de abrirse a ella y a ellos con ilimitada disposición, abrirse a un *recibir* infinito. Tal vez en ello, en esa incondicionada apertura a la palabra y de la palabra, resida el primer elemento de lo poético. El signo llega entonces a ser iluminador y a anunciar un *conocimiento de lo impensable.*

La iluminación de la poesía se da en la palabra, como si la *carnalidad* de la palabra fuera del todo imprescindible para acceder a un conocimiento otro, a lo que he llamado el *conocimiento de lo impensable.* Pero es esa carnalidad, esa materialidad, lo que nos permite recordar en todo momento la



propia *materia* del mundo; lo que hace posible, por otra parte, que la palabra no se pierda en los pliegues de una extrema idealidad, esto es, en un mundo de abstracciones, de figuras o de imágenes plenamente alejadas ya de lo que constituye una buena parte del impulso primigenio de lo poético, que no es otro que el hechizo de la fisicalidad del mundo. La palabra es, sí, expresión o metáfora de esa fisicalidad, como si los juegos de la *phoné* en los que la poesía gusta demorarse (los juegos, en fin, en que comienza por constituirse, sin dejar de hablar al mismo tiempo de otra cosa) consistieran sobre todo en hacernos ver el misterio esencial de la materia.

Sin embargo, una clara distinción ha de operarse en toda «conciencia» poética (y no solamente aludo con ello a la del propio poeta, sino también a la del lector) entre la materialidad de los signos como «recuerdo» de la materia del mundo y esa misma materialidad como una seducción que corre una y otra vez, en la poesía, el peligro de volverse autosuficiente, autónoma. No sin contradicciones, no sin el riesgo de perderse sin encontrar el límite entre esas dos dimensiones, la escritura avanza a veces sobre el borde de la sonoridad verbal hasta recibir la severa amenaza de un sordo nihilismo, de una cerrada aniquilación del significado. Es esta amenaza la que conjura, en el poema, el designio de la presencia, que se alza en la palabra como principal elemento de su *mysterium*.

Lo que el poema comienza por rodear como a través de un gradual abrazo es un ámbito de trascendencia; una trascendencia que golpea todos los costados del ser del lenguaje. Pero es un territorio, en principio, ignoto. Lejos de todo voluntarismo, de toda deliberación, la palabra poética es fruto de un buceamiento en lo desconocido. Vamos a la palabra y volvemos de ella y cuanto extraemos de ese viaje es una suerte de *encarnación* verbal de nuestra experiencia en el territorio explorado. ¿Qué es lo que hemos *conocido* allí?

Tal vez la palabra de la poesía no sea, en un sentido estricto, una palabra de conocimiento (pues también, y en no menor medida, lo es del no-conocimiento); ni su sentido venga dado, en gran parte, por el silencio; ni la defina únicamente ser expresión de interioridad. Conocimiento y no-conocimiento, palabra y silencio, interioridad y exterioridad: la palabra de la poesía se sitúa tal vez en los vertiginosos intersticios que, en efecto, se abren entre cada uno de esos planos (de esas polaridades), o acaso en sus relaciones o en sus entrecruzamientos. La poesía tiende a situarse en medio de esos planos mediante un trabajo en el que los valores semánticos, nunca perdidos, restablecen la posibilidad de *descubrir* el mundo. Nos encontramos entonces con *lo desconocido posible* de nuestro mundo.



Ninguna *idolatría* de la palabra, así pues, constantemente «custodiada» como está por los significados, inseparables de ella incluso cuando más alejados parecen estar. Y, sin embargo... Sin embargo, es la palabra poética la que crea un estado nuevo del lenguaje, un lugar de epifanía. No cabe, a mi juicio, una más alta realización de lo poético que en aquellos casos en que casi secretamente descubrimos que, como afirma Heidegger, «la poesía misma hace posible el lenguaje»; pues, al no tomar al lenguaje como «material ya existente», la palabra parece suscitarse como *milagro* de lo naciente.

El poema representa o es una gnosis de o por la palabra; y, al mismo tiempo, una convocación de la presencia. Una convocación que, en rigor, no se aparta en ningún punto del sentimiento y la experiencia de lo sagrado. Puede así la palabra llegar hasta las aguas altas, hasta el cuerpo solar; las aguas —dijo Hölderlin— de sacra sobriedad *(Ins heilignüchterne Wasser);* allí la mano puede tocar el sol.

¿Cuánto no cuesta, en fin, esa palabra, que no se entrega nunca fácilmente, pues parece entablar una constante lucha con su propia ausencia, es decir, con la inexistencia de toda palabra, con la extinción de todo lenguaje? La palabra verdadera, la que parece brotar como por milagro, lo hace desde una región en que remotísimos magmas (de la memoria, de lo reminiscente verbal, del inconsciente, de lo desconocido) «liberan» al fin una fuerza hacia un *exterior* de la lengua por un raro efecto de acorde o de suprema unificación. He ahí el milagro. «Lo que distingue al poema es el hecho de estar siempre en el horizonte de lo indecible», escribe Hans-Georg Gadamer. Si no me equivoco, lo que esta reflexión sugiere, entre otras cosas, es que la palabra poética nace de una suerte de combate entre la posibilidad y la imposibilidad de la palabra, entre el no decir y el decir, de tal manera que lo que distingue al poema es, precisamente, que ha sabido remontar toda ausencia para hacerse audible, para hacerse cuerpo resistente.

¿Y qué es el decir del poema, qué nos propone en su milagrosa aparición, instalado entre lo existente y lo inexistente, esto es, entre lo dicho y lo indecible? ¿No es todo poema, en verdad —me he preguntado alguna vez—, una elegía? ¿No representa un canto que es capaz de decir y de decirse aun en la más cerrada conciencia de la muerte, y *precisamente por ella?* Y, más aún: ¿no es el poema el homenaje que la conciencia de la muerte hace a la vida? «Afirmación de la vida aun en la muerte», como del erotismo ha dicho una muy lúcida exégesis. Pues incluso un poema de celebración, incluso aquel que sólo celebrara las suavísimas bodas del rostro y el aire, es poema de celebración de la vida, y lo que se sitúa frente a la vida con su misma energía y plenitud es la conciencia de su pérdida. «Sólo se canta lo que se pierde», dijo otra memorable voz. Y lo que se pierde es, justamente,

el instante; lo que huye es el instante ingrávido —hacia otro instante, sí, pero no sin que una lágrima, aun en medio de la risa, nos recuerde el drama de la humana temporalidad. Cabría decir, con Quevedo, «Cómo de entre mis manos te resbalas», acerca, sí, de una edad del hombre perdida a cada instante, pero también acerca del cuerpo del amor y el del dolor y, en fin, acerca de toda experiencia humana, cualquiera que ella sea, cantados sobre el incesante trabajo de la finitud.

Con frecuencia, el poema se me aparece, por otra parte, como una suerte de auscultación de la tierra. El sentimiento del *lugar* se nos ha dado acaso para acrecentar la conciencia, sin duda perdida en nuestra cultura, de que formamos un todo con la tierra. Pero ese sentimiento se funda, en el caso de mi propia experiencia —¿en el de todos los individuos, tal vez, marcados de un modo u otro por la conciencia o la experiencia de la insularidad?—, en una particular *pulsión* de espacio, confundida con el deseo. Puesto que no quiero parafrasearme, citaré aquí literalmente una página que, aunque escrita para un muy diferente contexto, puede resultar ahora ilustrativa en lo que se refiere a esa concreta experiencia, a ese espacio que se funde con el deseo de espacio. «¿No es, en efecto, el espacio una forma del deseo? ¿No nos contiene como una parte de él, pero suscitada o despertada en nosotros? Amamos el espacio (más aún el espacio desnudo) como si éste nos contuviese enteramente. El poeta griego veía en cada loma, en cada palmo de tierra pedregosa un escenario de antigua celebración. Y, sin embargo, nuestro espacio desnudo se abre a la historia y a la celebración con plena virginidad. Espacio inaugural. Y esa condición no sólo no nos hace amarlo menos sino, paradójicamente, acaso más aún. ¿No vi en Fuerteventura los murales desconchados de la ermita, en un paraje desolado, como si de un rito se tratase, un gesto religioso de antigua adoración?

«Deseo del espacio, o redescubrimiento del lugar. Late en él la vieja sangre sabida o imaginada (en el sentido más riguroso: vuelta imagen).

«Y vamos hacia él como nos enseñó el adagio griego: *Tierra seca: el alma más sabia y la mejor.* Su misma desnudez es al fin su secreto. Las palabras no se acercan al lugar para revelar ese secreto, sino para hacer sentir o hacer latir en ellas el misterio de la desnudez, mezclado con el deseo mismo. Y la palabra puede enseñar así al conocimiento una verdad de la tierra. Tal vez se entrega entonces el lugar en su entera verdad, y entonces las palabras son una encarnación. Escribir con la tierra, escribir el lugar.

«La tierra del deseo.»

¿Necesito añadir que ese espacio no es únicamente un preciso espacio insular, y que éste, en fin —aunque ocupe el centro de aquella *auscultación*,



se me aparece verdaderamente como el espacio que metaforiza y resume, en verdad, todo espacio? Pues el amor a una tierra concreta, ¿es distinto, en rigor, del amor a la tierra toda, a lo que ella nos dice como su profunda verdad? El *lugar* concreto no sería, en realidad, más que una forma que tiene el deseo de manifestarse y de «realizarse» y de recibir, de este modo, la mirada que acaba confundiéndose con él y haciendo posible lo que llamo la «verdad» de la tierra comunicada a la palabra. De hecho, la *pulsión de espacio* que la insularidad «inocula» representa algo semejante a un punto de mira de la realidad toda, de todo lugar, por más que la conciencia gravite una vez y otra sobre una tierra concreta, un concreto deseo. Y así, esa *tierra del deseo*, que es, debo insistir, la tierra toda, la naturaleza toda, se nos aparece como un espacio sagrado, un espacio que nuestra cultura ha debido abandonar y que es urgente redescubrir. Pues somos, como arriba se ha dicho, un todo con la tierra, un todo con nuestro deseo, cuya ruptura nos ha alejado infinitamente de nosotros mismos. La tierra desacralizada, que la palabra poética ha de saber resacralizar más allá de toda pérdida de la esperanza, espera de nosotros volver a ser un lugar de encarnación.

¿Qué percepción, qué mundo de percepciones necesitamos para ello? Sabemos cuán intensa puede llegar a ser en sí misma la experiencia sensible, así como la de su reflejo en las palabras del poema. Cierta pintura, tanto de Occidente como de Oriente, parece probarlo sin necesidad de demostración mayor, hasta el punto de que la «gnosis de lo sensible» vendría a constituir, acaso, lo más esencial de su significación. Tal es, a mi ver, el sentido de las palabras de Matisse acerca del «buen sillón» de la pintura, una frase que no sin escándalo parecía rechazar en la experiencia plástica otra gnosis que el solo placer sensible; una experiencia que nos remitía —con toda legitimidad, añadiré— a un universo sensorial casi autosuficiente. El cuerpo bajo un ramaje de verano; el asfalto solitario en el amanecer, contemplado por un hombre que ha regresado a la ciudad de su infancia; el río entre brumas nocturnas... Cuántas imágenes no parecen bastarse, situarse en una «anterioridad» a toda significación y permanecer en una suerte de limbo del sentido. Y, sin embargo, sabemos que tal gozo no puede bastar —y que, de hecho, no basta, ni en Dante ni en Fra Angelico, ni en Ungaretti ni en Matisse—. Pues la poesía, como la pintura, confronta una vez y otra el testimonio de nuestra experiencia sensible con los signos que amenazan, en nuestra cultura, con la destrucción de la vida de la imagen, con la completa negación de la presencia y de lo que ella nos enseña acerca de nuestro mundo visible y de lo que está más allá de él. De ahí que la imagen, en la poesía, signifique siempre *una moral de la imagen* (y de ahí, en gran medida, la proximidad de la imagen poética y la imagen

pictórica). Pues para el poeta una imagen constituye ya una moral; el poeta es quien se entrega, sí, al destino de la imagen.

Una convocación de la presencia... El poema representa un oscuro o tentativo movimiento del ser y del espíritu hacia lo que no se posee, hacia la posibilidad de la presencia y de la posesión por la imagen. Esa imagen se sitúa, sin embargo, en la linde de lo real o de lo visible como punto desde el que acceder a lo invisible. Pues sólo la realidad —nuestra inmersión en lo real— puede, ciertamente, llevarnos a lo que está más allá de ella. Poco sentido tendría para nosotros la aprehensión de lo puramente invisible sin conexión alguna con nuestras realidades y nuestros mundos concretos. Lejos de las puras creaciones de lo imaginario desustanciado de toda realidad, de toda temporalidad, el poema es o representa un movimiento de religación de temporalidad y eternidad, de palabra y mundo, de realidad visible y realidad invisible.

Pues la palabra poética, ¿no nos invita, en verdad, a la *parusía,* esto es, a la búsqueda de la presencia, al encuentro de lo sagrado en nuestro mundo? ¿No es el *logos* poético, en su más honda raíz, una metáfora de encarnación, *logos* que traduce al mundo y es el mundo?

II.

En más de una ocasión me he preguntado por la validez o por la obsolescencia, un siglo después de que fueran formuladas, de unas conocidas palabras de Mallarmé acerca de la situación del poeta en el mundo contemporáneo: «Para mí —escribió el autor de *Igitur*—, el caso de un poeta, en esta sociedad que no le permite vivir, es el caso de un hombre que se aísla para esculpir su propia tumba». Estas palabras conquistaron en otro tiempo casi mi completa adhesión. Hoy, sin embargo, aun suscribiéndolas en su esencia, despiertan en mí ciertas resonancias y cuestiones de matiz que las hacen aparecer con valor y significación diferentes. Es cierto que un examen justo de estas palabras requeriría no sólo traer ante nuestros ojos el complejo entramado de la sociedad del fin de un siglo, el XIX, dentro del cual hacía Mallarmé su reflexión, sino también, y quizás ante todo, el conjunto de difíciles pruebas a las que el poeta-cosmólogo decidió someter su aventura verbal, su trato con los signos; los signos —no se olvide— de un mundo constantemente amenazado por la mudez, y que constituyeron el destino del poeta. Un destino, en todo caso, aceptado y se diría que casi buscado por quien, al mismo tiempo que escribía aquellas palabras, reconocía que el poeta es el que cede a éstas la iniciativa y, literalmente, «desaparece» ante ellas.



No podríamos, sin embargo, hacer aquí ni una cosa ni otra —traer ante nosotros a un autor y situarlo ante la sociedad de su tiempo, siquiera sólo en rapidísimo esbozo— con la brevedad exigida a una reflexión que aspira a contenerse ahora en unos ciertos límites. Contentémonos de momento con sospechar que ni aun dentro de las analogías que pueden establecerse (y que, de hecho, se establecen sin demasiada dificultad) entre los fines de siglo, y especialmente entre el del siglo XIX y el nuestro, es dable situar ahora, en rigor, los términos del problema. Se ha dicho, tal vez con razón, que ambas épocas han sido, en lo cultural, épocas de transición (hacia la exasperación «vanguardista» de lo moderno, en un caso, y hacia un más allá de lo moderno, en el otro), pero tal observación deja de lado aventuras de la palabra y del espíritu que no parecen inscribirse con facilidad en ese esquema conceptual e histórico, demasiado amplio, en verdad, para definir períodos culturales extraordinariamente ricos. Pues lo que parece ser cierto para Mallarmé o para Munch (esto es: que, de algún modo, ellos preparan el camino que conduce a Eliot o a De Kooning), ¿estamos seguros de que define igualmente los universos de un Mario Luzi o de un Balthus, alejados de toda voluntad de «vanguardia»? Pues, ¿qué preparan éstos, a su vez? Es evidente que aún no poseemos perspectiva temporal suficiente para hablar de nuestro fin de siglo en términos de un completo conocimiento de su sentido cultural profundo, por más que ciertos datos parezcan inequívocos.

Aceptemos por un momento, sin embargo, la hipótesis que acabo de resumir: los dos fines de siglo se parecen; sea. ¿Nos autoriza ello a pensar que, en ese marco de analogías, las palabras de Mallarmé conservan toda su significación para el tiempo presente? Sí y no, diría. Mallarmé se enfrentaba a fines del pasado siglo a los avances de un «intercambio» de palabras que, en los estertores de la primera revolución industrial, parecían experimentar, a su juicio, una completa degradación, una pérdida de su espesor y un empobrecimiento de sus significados múltiples. Un cierto nihilismo moral y epistemológico, que Europa heredaba de la Ilustración, se había adueñado de la visión del mundo. Se había adueñado, para empezar, de la experiencia del lenguaje, de su circulación social, contagiado —sobre todo en los usos periodísticos, según Mallarmé—de un utilitarismo enteramente contrario a la magia originaria de las palabras y que era, ciertamente, la negación de toda dimensión creadora de la lengua. El utilitarismo empobrecía la vida de las palabras y la vida del espíritu; la lengua, desgastada por el uso y adulterada por las manipulaciones de todo tipo que sufría en el intercambio social, debía recuperar, así pues, su valor como elemento depositario de la antigua concepción mágica del mundo.



Tarea, en verdad, condenada a ser objeto de un supremo «estupor» creativo, próximo a una suerte de rara «contemplación» suspendida del lenguaje; un lenguaje, en todo caso, llevado hasta el límite de las significaciones. Se trataba de una tarea, en fin, condenada a representar una completa contravención de los usos «sociales» de la lengua, una lengua tan desgastada que era preciso, ante todo, restituirle una pureza que no debía perder, bajo la amenaza de hacer peligrar asimismo la vida del espíritu. «Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu»: semejante designio, que constituía tanto una suprema ambición intelectual cuanto una profunda exigencia del espíritu, ¿no suponía, en efecto, un propósito que desembocaba de manera inevitable en la figuración, sí, del poeta como un hombre que «esculpe su propia tumba»? El poeta estaba entonces condenado, sin duda, a la tarea más difícil: devolver a la palabra —socialmente empobrecida hasta el punto de haberse convertido tan sólo en un vehículo de información, esto es, en *instrumento*, por lo demás fácilmente manipulable— un poder de conjuro, una energía perdida por el uso. Una práctica semejante del lenguaje solamente podía conducir al poeta a la marginación.

Cabría preguntarse, en efecto, cuánto de este supremo designio (y, no debe olvidarse, de esta suprema *necesidad* del espíritu) no forma parte igualmente de nuestro mundo de hoy. En otras palabras: si nuestras sociedades postindustriales, en las que la realidad tecnológica tiende a anular toda actividad del espíritu, hacen un uso de la palabra distinto al denunciado por el poeta francés en relación con la sociedad y la cultura de su tiempo ¿permiten esas sociedades postindustriales «vivir» al poeta? La reflexión se dirige inevitablemente a preguntarse ante todo si la «situación» de las palabras y el valor de éstas son hoy en verdad diferentes al período en que Mallarmé «esculpía su propia tumba», es decir, al momento en que proponía como trabajo fundamental del poeta la urgente, imprescindible «purificación» del lenguaje.

La banalidad de los productos culturales es uno de los rasgos más característicos de nuestro fin de siglo. ¿Puede negarse que asistimos, hoy, a una casi completa hegemonía de la cultura de la trivialización y de la intrascendencia, una cultura que condena a sus márgenes toda empresa de conocimiento, toda «actividad del espíritu», empezando por la palabra poética, la palabra que representa, en sus casos mejores, la más enérgica impugnación de todo «pragmatismo»? No puede negarse que esa banalización se origina hoy, ante todo, en una adulteración de la palabra, en su instrumentalización más intencionada. Las sociedades de las «autopistas de la información», de las pantallas «interactivas», ¿cómo se sitúan ante la *vida de la palabra* sino en los términos de una completa relegación de ésta al extrarradio de lo condenado a desaparecer? No es infrecuente, hoy



por hoy, escuchar argumentos de entera condena de la «cultura» tecnológica, acusada de actuar sobre el mundo tan sólo desde el plano de lo práctico, que amenaza con hacernos creer, más pronto o más tarde, que es, en el fondo, el único; el plano —dicho de otro modo— que parece satisfacer todas nuestras necesidades respecto a la «realidad» misma del mundo. ¿Es cierto que, según se ha dicho alguna vez, bajo el predominio tecnológico el mundo pierde espesor moral? La respuesta no ofrece dudas, al menos en la medida en que es justamente la *vida de la palabra* lo primero que la tecnología tiende a condenar o marginar, esto es, la palabra que no sirva únicamente como información; una palabra reducida, en cualquier caso, a cumplir una sola y exclusiva función y a carecer de todo sentido fuera de ella. Reducción de las posibilidades del lenguaje —reducción del mundo—.

Por otra parte, ¿es hoy menos «nihilista» nuestra cultura que hace un siglo? Se diría que no han hecho más que agudizarse y agravarse las condiciones y las consecuencias del «nihilismo» posterior a la «muerte de Dios» y a la entronización de la tecnología como único horizonte del conocimiento. ¿Qué otra cosa que un nihilismo define a nuestra cultura «post-utópica», una cultura que anuncia el fin de la historia y la inutilidad de todo empeño de transformación de nuestras sociedades, después de admitir que un solo sistema económico es hoy por hoy posible? Son incontables las anuencias que esta situación ha alcanzado entre quienes dan por irremediablemente perdida la antigua «cultura» de lo sagrado y su validez para el mundo de hoy. Pero ni siquiera se hace entrar en juego la idea de que esa cultura era, al fin y al cabo, «precientífica», sino que basta el solo testimonio de los hechos (es decir, de los beneficios económicos, o más bien de la ausencia de éstos) para que toda dimensión *espiritual* sea marcada con el estigma de la «inactualidad». Tal es, hoy más que nunca, el estigma (el signo) de la poesía, de una entrega a la palabra incondicionada que choca abruptamente contra los muros del «reino» tecnológico. La experiencia de la palabra poética —como la experiencia religiosa, de la que en realidad se vuelve indistinguible— tiene lugar en un exilio: dibuja, ella misma, los límites de su apartado territorio.

(La rápida descripción que acaba de hacerse no es válida, claro está, para esa otra clase de «anuencia» con la cultura nihilista-tecnológica que representan las formas más toscas y cerradamente «ideológicas» de los *realismos* del siglo XX, cuya concepción de lo poético no sólo niega toda dimensión espiritual, sino que acaba por identificarse con la trivializadora cultura tecnológica de la «utilidad social», una cultura a la que, en verdad, no deja de representar a su modo, y cuyos valores —los valores utilitaristas— deben apoyarse una y otra vez, a la larga, en los principios

ilustrados, opuestos a la idea de «trascendencia», y lo que ellos significan: una condena radical de lo «imaginario» y una completa negación de lo sagrado.)

El «fin de las utopías» nos ha hecho tropezar de bruces, sin embargo, con una nueva realidad, una realidad que nos ha devuelto, huecas, las promesas ilustradas de una ciencia capaz de conducirnos a un paraíso social y cultural. Tales promesas incumplidas deberían hacernos pensar que la erradicación del horizonte humano de la idea de lo trascendente ha contribuido, quizá como ningún otro elemento lo ha hecho (ni la ciencia misma), a la conciencia nihilista. En este sentido, la mejor poesía de nuestro siglo ha ofrecido reiterado testimonio de una *vida de la palabra* que ha reflejado como ninguna otra «materia» cultural la situación real del hombre y las amenazas que se ciernen sobre nuestro mundo. Al frente de su *Sueur de sang* escribía el poeta Pierre-Jean Jouve: «Conocemos hoy miles de mundos en el interior del mundo del hombre, cuya propia obra estuvo dirigida a ocultarlos; conocemos miles de capas en la geología de este ser terrible que se desprende con obstinación y quizá de un modo maravilloso (aunque sin llegar a conseguirlo del todo) de una arcilla negra y de una placenta sangrienta. Se abren así muchos caminos cuya complejidad y rapidez pueden darnos miedo. Este hombre ya no es el personaje con traje o uniforme que habíamos imaginado, sino más bien un abismo doloroso, cerrado, pero casi abierto, una colonia de fuerzas insaciables, raramente felices...». Ante las promesas incumplidas de la razón ilustrada y sus conocidas consecuencias, no deberíamos olvidar que la palabra poética no ha dejado de hablarnos en ningún momento del «ser terrible», del «abismo doloroso» de lo humano; una palabra que nos dice mucho más del hombre y de los hombres que toda ideología de «uniformización» necesitada de condenar los «miles de mundos» que se hallan en el interior del hombre. Uniformización que representa, ante todo, una negación de esos «mundos» en los que se sumerge la *vida de la palabra,* una negación de esa suprema *actividad del espíritu.* He aquí una de las razones por las que la palabra de la poesía aparece en nuestras sociedades condenada a vivir en los márgenes, una de las razones por las cuales el poeta —el único que puede, en realidad, dar cuenta de aquellos «miles de mundos»— aparece socialmente «aislado».

Su testimonio, sin embargo, no cesará. Hace ya más de un siglo que el poeta es consciente de estar «esculpiendo su propia tumba», y no por ello —es decir, por la marginación en que se ve condenado a vivir y por el hecho de que su «público» apenas exista o, en otras palabras: de que sus lectores no pasen de ser, en términos de la «industria cultural», y aun en los mejores casos, una descorazonadora minoría—, no por ello, en efecto,



ha dejado de ofrecer las pruebas, a veces muy duramente obtenidas, de su recorrido órfico.

Con todo, no puede decirse que la situación del poeta en nuestro tiempo sea idéntica a la experimentada por Mallarmé. Se diría que de la actitud «órfica» de éste ha heredado el siglo XX, y de manera tal vez más intensa en estos años que constituyen su fin, un sentido *sacramental* de la práctica de la poesía —uno de los valores, por cierto, más estimados por algunos poetas de nuestro siglo—, esto es, antes que cualquier otra cosa, un «signo sensible» de interioridad espiritual, una suerte de *mysterium* milagrosamente traducido en la palabra. Se trata de una *espiritualidad* que, además de ver en el lenguaje el hecho poético por excelencia, y de confundirse con él (como dijo del autor de *Hérodiade* uno de sus discípulos), difícilmente concibe ninguna práctica poética fuera de un designio de religación. Lo que ha cambiado, desde Mallarmé a nosotros, es que esa extrema conciencia del lenguaje, en el que reside, sí, el hecho poético por excelencia, lo es también de que hay algo que va más allá de él, y que el misterio del lenguaje nos remite a la pregunta por lo que está más allá del lenguaje.

Se diría, en fin, que en el proyecto mallarmeano (el proyecto poético —no puede negarse— de mayor gravitación en la lírica del siglo XX) se ha operado una sutil metamorfosis. No es que la «purificación» buscada por el poeta francés haya desaparecido del horizonte del poeta de este otro fin de siglo (pues también hoy, como se ha visto, las palabras están heridas de muerte y reducidas más que nunca a una exclusiva «función» utilitaria), sino que la vida de la palabra pide hoy del poeta un reencuentro (una religación) con el más allá de la palabra como único modo de reconciliar al hombre con el *mysterium* del ser (y también del «ser terrible» y sus «abismos dolorosos» en la Historia). Un misterio o una sacramentalidad del sentido y el lugar del hombre en el mundo que necesariamente desemboca en un encuentro o reencuentro con la presencia.

El designio de trascendencia implica, también necesariamente, la búsqueda de una *ética*. «La trascendencia no es una óptica, sino el primer gesto ético», leo en Emmanuel Levinas. Esta ética no es la de la satisfecha contemplación de la palabra poética como la *supreme fiction*, peligro que logró sortear en sus propios poemas Wallace Stevens; ni la de la mudez *después de Auschwitz*, una mudez que la sola palabra de un Paul Celan pone en cuestión. Por no salirnos de los casos de los poetas citados, se trata de la ética de la *vida de la palabra* tal y como en ellos en verdad aparece, una palabra en la que ningún autismo es ya posible, pues que *el mundo de la palabra es ya en ellos la palabra del mundo.* Para Stevens y Celan —del modo tan divergente, por otra parte, que se da en estos dos poetas—, esa ética consistió ante todo en una reintegración a las palabras

de su riqueza perdida, de su vivacidad, de su valor y de su espesor espiritual. No importa que el signo de la palabra sea aparentemente negador o, por el contrario, aparentemente feliz y casi hasta complaciente (de hecho, la palabra de Celan pone el acento en la destrucción de un mundo y de su mundo; la de Stevens, en cambio, en la delicada construcción de un universo imaginario que nunca dejó de apoyarse en el mundo real). Lo que en verdad debe importarnos es que las palabras recobren su poder espiritual ante la continua desvalorización a que las somete una cultura que «comercia» con ellas interminablemente hasta desgastarlas y anularlas, y que esa *vida* nos hable de lo que, más allá del lenguaje, nos hace reencontrarnos nuevamente con el mundo. Cuando digo que el mundo de la palabra no ha de ser distinto a la palabra del mundo estoy hablando de una palabra que, como por milagro («la poesía es el único milagro para el que se nos ha concedido permiso», escribió Baudelaire), logra unificar o reunificar dos dimensiones que ahora se vuelven indistinguibles. El lugar de Tehuantepec, del que nos habla uno de los más bellos poemas de Wallace Stevens, «Sea Surface Full of Clouds», es tanto un lugar real como una construcción de las palabras. Y son precisamente esas palabras las que nos hacen ver y comprender de otra forma el mundo real. Tehuantepec es ya, sí, un lugar del espíritu.

No es extraño que algunas voces nos hayan advertido que en una época como la nuestra, saturada de nihilismo, la defensa de la riqueza y el valor de la palabra sea, literalmente, «el principal instrumento de confrontación que nos queda», para decirlo con Ernst Jünger. De ahí que el escritor alemán alabe la idea (el «augurio»), que venimos oyendo formular hace ya tiempo, de que el siglo XXI será el siglo de una «espiritualización formidable». ¿Es ese estallido lo que ciertas obras de este fin de siglo preparan? ¿Sería ese el signo que define a nuestra época como período de transición? ¿Será eso, en fin —al menos en parte—, el *más allá de lo moderno* del que apenas puede decirse nada aún, pero que aparece como una honda preocupación intelectual y moral en nuestro fin de siglo?

No me parece del todo inútil aclarar aquí que, cuando hablo de lo «trascendente» buscado por la poesía en la vida de la palabra, no me refiero a la poesía como «género», sino a toda creación verbal inscrita en esa órbita de búsquedas. Y es sabido que, en lo moderno, no cabe hablar de ciertas novelas sino en los términos de la más alta poesía. Por otra parte, y como he tenido oportunidad de exponer en ocasión distinta, es en esas «novelas» donde, precisamente, ha alcanzado lo «poético» o la palabra poética algunas de sus más hondas expresiones en el mundo contemporáneo.

La nuestra es, se diría, una cultura de la desilusión (de la «utopía» irrealizada) que necesita reencontrarse a sí misma. Y que no lo hará tal



vez sino reencontrando lo sagrado, las fuerzas de una espiritualidad capaz de destruir los límites que separan al hombre de sí mismo y lo han alejado de su conciencia de la temporalidad y de la muerte. Si la poesía constituye, como ha señalado recientemente Octavio Paz, «el antídoto de la técnica y del mercado», ¿qué búsqueda más alta que la que, enfrentándose irremediablemente a una cultura tecnológica que la expulsa de su seno, hace una y otra vez la poesía a través de la experiencia interior, una experiencia que impugna toda uniformización? Lo que esa *mirada hacia adentro* refleja, lo que el trabajo del poeta explora en la vida de la palabra, es la de una suprema *caza espiritual*, una caza de la que hablan obras tan distantes en el tiempo, pero tan representativas de la tradición occidental, como son las de san Juan de la Cruz y la de Rimbaud. No es otra, acaso, la esperanza que la palabra de la poesía nos asegura: una caza o una búsqueda en las que nuestro ser se constituye.

¿Continúa el poeta de este otro fin de siglo, en verdad, «esculpiendo su propia tumba» ante una sociedad que «no le permite vivir»? El poeta sigue condenado, sí, a los márgenes, pero es hoy más consciente de su esencial trabajo de esperanza. Socialmente aislado, el poeta también esculpe hoy su propia tumba. Sin embargo, ya no vemos en esa tarea —ni la ve el poeta mismo— la tragedia de un destino de atroz «inutilidad» social, sino el supremo testimonio espiritual de la búsqueda de una reconciliación del hombre consigo mismo y con la muerte. La palabra poética nos reconcilia con nuestra esencial temporalidad y, como quería Hegel, nos vuelve conscientes de que esa vida, la vida del espíritu, «no es la vida que se asusta ante la muerte y se mantiene pura en la desolación, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella». En un mundo, el nuestro, que debe renunciar a transformar la sociedad si ha de ser al precio de una puesta entre paréntesis de la idea de libertad, la palabra de la poesía parece llamada a oponer su fe profunda y su resistencia al miedo y a la desolación. ¿Puede ser otra, acaso, su función más alta y verdadera: la restitución de la presencia bajo el signo de la religación del mundo visible y del mundo invisible?

Andrés Sánchez Robayna



El hombre izquierdo

Como planta que medra
entre escombros, traída
del aire al pie del muro, que se emprende
fuerte contra los goznes
y sigilosa bajo el aguacero,

de los hombre así
las tristes vidas,
contra la indiferencia de este firme
invierno con esfuerzo
ganado, con esfuerzo
se emprenden

★

A veces alza
la vista, deja todo
sobre la mesa, entre
una mano y la otra se incorpora y añade
un par de gruesos leños
al fuego. Cada uña
es una hora

★

A través de la lluvia el monte suena
(está o no está), saluda
al hombre que retira

la tela, desempaña
con la mano el cristal. No le pregunta
nada, no le responde
nada: el viento sólo
hace vibrar en su oído
una cuerda de oveja,
otra de lobo.

★

Como la rosa,
que en presencia de tales
hierbas se enzarza (jura
que acabará dejándolas un día
entrar para que tomen
posesión de este césped), su noticia
de allí se vuelve negación, se vuelven
del otro lado su motivo pura
tesorería y pura
vanidad su lenguaje (la palabra
dejándose querer en cada mala
lectura, la presencia
tomada de humedad en las bodegas
de la licitación). Hoy no descansa
sin callar, hoy no quiere
nada sino callar, ganar paciente
su mansedumbre. Ha usado
cuarenta años en limpiar el vaho.

★

De más al borde del camino
y a la sombra de antiguos
paredones, ya lejos
de su vieja raíz pero a lo suyo,
aguardando rehusadas,
ante la compostura de estas rosas
caídas en la fe, de tantos días
gastados en la fe, del otro lado



de la valla, iluminan
la holgura de la puerta
de su meditación.

Vuelve la cara
para mirar sobre su hombro izquierdo
la habitación regresada.



Ahí los objetos de su vida (fuera,
entre la biografía y la vergüenza, una
naturaleza sin consuelo dice
que es un extraño) intentan
una imagen a falta
de explicación. Aún tiene
esa costumbre de cerrar el libro
sin señalar la página. Lo deja
sobre el sofá y enciende (así se esconde
del que jugaba sólo
bajo la mesa) un viejo
televisor en blanco y negro (cuando
sin embargo podría suavemente llamarle
por su nombre, posar un dedo como
una señal en la manita blanca
que aún crece hacia la suya
mostrando un indefenso
consuelo). Vaticina
chubascos.
La lluvia aclara el horizonte —piensa—
pero borra el camino.



Como la lluvia que de nuevo lava
el sufrimiento pero
que no lo borra, así este sitio.
Se oculta en él sin rendirse,
como la flor amarilla,
en la retama negra.

Un tumulto lejano se mezcla
con el aire de aquí.

Mira las manchas de agua, siente
la humedad de la cal (el frío que entra
sin llamar y se queda
agazapado allí en alguna antigua
grieta del pecho, aunque los hombros como
la fachada agradezcan un sol ya más benigno). El día
quiere ser visitado. Desde dentro
llegan las animosas amenazas
del candidato.

★

Llegó huyendo, no en busca, a cumplir uno
a uno los años cierto,
sereno hacia el abrazo
de la luz, a cuidarse
entre tanto lo mínimo
de un puñado de tierra, a beber uno
o dos vasos al hilo
de la tarde, escuchando
el Octavo Cuarteto, o recorriendo
—si más, si ya bajando
por la fácil pendiente— indescifrables
bienes tras la rutina poderosa
de un cuerpo convenido
y despierto. Mas uno
tan sólo encuentra lo que anduvo siempre
tras él.

★

Apaga y sale
hacia la cercanía de otros hombres,
la vecindad sin preguntas
de los que la echan al billar o arrastran
golpeando la madera, le recibe



como reciben todo
cuanto es sin hacerse
con nada, cuanto enhebra
el destino allá lejos,
muy lejos del caballo que comió la bellida
fresca y que ha muerto sin provecho,
muy lejos del que bebe escupiendo un brizna
en honor de aquel año
que fue peor. Anota
algo en el margen y alza
de vez en vez los ojos, nadie
le considera demasiado extraño
a estas alturas, sólo
la peluquera es curiosa.

★

Y qué unanimidad en cuanto viene
del fuego, inmerecida el alma,
desperdiciada en naderías,
pudiendo contemplar, quedarse quieto
al calor que no acude
de dentro, que no causa.

La cerilla ilumina la mano nómada,
unos ojos, apenas, que no miden:
el cigarrillo puede más que el recuerdo.
La sensación es mejor que el amor.

★

Al fondo, casi puede
sentirlo todavía, el frío se esconde:
nunca se va del todo.
Lo que en algún momento llegó a ser, le observa.
Sólo por eso sabe
que no es un muerto: no tendría un secreto.

Corta limón,
esparce hielo en un paño.

Vuelve eso tan sólo, y un olor imposible
de precisar, y el roce
de la antigua lesión. No somos sino
una fina membrana.

Juan Carlos Suñén





Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málaga (1926)

A Adela

Por el otoño de 1926, Ramón del Valle-Inclán había presentado a sus lectores la mayoría de su obra literaria. Ese mismo año había publicado *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (20-III), primera impresión de sus farsas; *El terno del difunto* (20-V) y *Ligazón* (26-VIII) en «La novela mundial» y, últimamente, con una entrevista, *Zacarías el cruzado o agüero nigromante* (3-IX), fragmento previo de *Tirano Banderas*, que había estado imprimiendo fragmentariamente y que prontamente vería la luz en su primera edición el 15 de diciembre de 1926, a la que aludirá el propio Valle en la entrevista que a continuación aquí se recoge.

Básicamente, había dado a conocer sus esperpentos, salvo *La hija del capitán* del año siguiente, y sólo le quedaba por crear una obrita teatral —*Sacrilegio* (1927)— y todo *El ruedo ibérico,* —de por sí, corpus significativo—, del cual ya tenía publicada una primera obra —*La corte isabelina*— y del que tenía proyectado, si no escrito, gran parte[1]. Este recuento no es casual, sino que debe reflejar que Valle-Inclán había creado y madurado ya gran parte de su obra literaria como para poder reflexionar estéticamente sobre ella y exponerla en conferencias o entrevistas.

De este modo, Valle-Inclán inicia una gira de conferencias por provincias, en la que trató, sin excluir alusiones políticas al momento histórico[2] o de otra índole al momento teatral, temas claramente estéticos. En verano había visitado la provincia de Asturias y ahora acudió a la llamada de Málaga. No estaría de más, pues, preguntarse qué le llevaría a difundir su palabra estética en medio de la dictadura primorriverista, teniendo en cuenta que don Ramón no escatimaba ocasión para enfrentarse al régimen.

[1] *En la entrevista afirma preparar el segundo tomo de* La corte isabelina. *Debe referirse a* El Ruedo Ibérico. Primera serie. Tomo II. Viva mi dueño, *de 1928.*

[2] *Como en Burgos (1925). Ver D. Dougherty, «Valle-Inclán ante la dictadura militar: el viaje a Asturias (1926)» en C. L. Barbeito (ed.),* Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra, *Barcelona, PPU, 1988, pp. 69-85. Lo citaré, en adelante, como Dougherty (1988).*

[3] *Marqués de Lozoya,* Historia de España, *6, Salvat, Barcelona, 1967, p. 363*



Habría que situarse, claro esta, en el momento que atravesaba el Directorio civil. España, con la victoria de la guerra de Africa y el vuelo del «Plus Ultra», pudo exaltar el orgullo nacional y «vivió los últimos momentos de un optimismo que en muchos años no sería ya posible»[3]. Así, intentó legalizar su poder —y luego *constitucionalizar* una Asamblea consultiva, no elegida—:

> convocó para los días 10, 11, 12 y 13 de septiembre de 1926 un plebiscito en el cual se pedía a los ciudadanos españoles que aprobasen su política con un voto de confianza. El resultado fue favorable al gobierno [del Marqués de Estella] por una mayoría de votos [...] pero las circunstancias en que fue realizado le quitaban apariencias de sinceridad[4].

Se vivieron los peores momentos entre Alfonso XIII y Primo de Rivera. En consecuencia, un venidero desencanto político[5] y una larga trayectoria literaria, si no razones de «peso», permitieron a Valle-Inclán conseguir un vislumbre sobre la evolución ideológica de su obra y una reflexión sobre las claves fundamentales de su literatura, para exponerlas en público.

La contextualización de su viaje a la, por excelencia, ciudad cantonalista y liberal de finales del XIX se vería completada con la inquietud del ambiente intelectual de Malaga. No olvidemos que por las mismas fechas la parte malagueña del grupo del 27 crea una importante revista literaria, *Litoral,* y que el Círculo Mercantil era un conocido centro de conferencias (Unamuno dió una en 1906)[6]. Valle acepta, entonces, el ofrecimiento de la citada Sociedad y llega a Málaga el 27 de octubre de 1926, anunciado para los lectores de *La Unión Mercantil:*

> Hoy, en el tren expreso, llegará a Málaga el ilustre escritor don Ramón del Valle-Inclán, que invitado por el círculo Mercantil, dará una conferencia en esta sociedad sobre el tema «Autocrítica».
>
> Probablemente la conferencia tendrá lugar en la noche de mañana[7].

Efectivamente, así fue[8]. La estancia, siempre inquietante, de Valle-Inclán tuvo buena acogida por la prensa malagueña[9], que el jueves 28 (octubre de

[4] Ibid., *p. 363. La voluntad nacional se manifestó «libremente», según* Unión Patriótica *(1-X-1926).*

[5] *Conflictos estudiantiles, fracaso de la «Sanjuanada» e intentona de invasión catalanista:* Cfr. *J. Tusell,* Siglo XX, *Madrid, Historia 16, 1990, pp. 249-50, 276 y 807.*

[6] *S. de la Nuez y J. Schraibman,* Cartas del archivo de Pérez.Galdós, *Madrid, Taurus, 1967, p. 147. F. Bejarano, en* Las calles de Málaga. De su historia y ambiente, *I, Málaga, Arguval, 1985, p. 357, recuerda el ambiente hacia 1908: «Las obras de[...]Azorín, Pío Baroja, Benavente, Unamuno, Valle-Inclán [...] fueron leídas, gustadas y comentadas». Ver J. Neira, Litoral.* La revista de una generación, *Santander, La isla de los ratones, 1978.* Cfr. La Gaceta Literaria *(15-VII-1927): «El Círculo Mercantil, tras muchas promesas de grandes cosas, trae tan solo a Valle-Inclán, y luego duerme, duerme, ahora despierta.», p. 2. Carlos del Valle-Inclán, hijo de don Ramón, estudió, unos años más tarde, en un colegio de Málaga: J. Carabias, «La intimidad del gran don Ramón»,* Crónica *(12-I-1936).*

[7] *«Hoy llega Valle Inclán»,* La Unión Mercantil *(27-X-1926), p. 3.*

[8] *«En el tren expreso de las 10 y 50 de la mañana llegaron: De Madrid, don Rafael Márquez, el ilustre escritor don Ramón del Valle-Inclán, al que esperaban algunas personalidades». «NOTAS DE SOCIEDAD [...] De viaje»,* La Unión Mercantil *(28-X-1926), p. 10.*

[9] *Un suelto anunciaba su llegada: «Se encuentra en esta capital el reputado escritor don Ramón de[l] Valle-Inclán»,* Diario de Málaga *(28-X-1926), p. 3.*



1926) anunció su conferencia en forma idéntica, lo que sugiere que se trataba de la publicidad del acto:

> Esta noche a las diez dara una conferencia en esta Sociedad el notable escritor don Ramón del Valle-Inclán, la cual versará sobre el tema «Autocrítica»[10].

Una entrevista, una conferencia y su comentario aparecidos en la prensa son el breve resumen de la fugaz estancia. Al día siguiente Valle-Inclán ya se hallaba de vuelta en Madrid[11].

Antecedentes

El carácter autocrítico y estético de la conferencia responde a una actitud permanente de Valle-Inclán de repensar, en términos de estética, sobre su obra, ya en cartas, ya en conferencias, desde la época de sus *Sonatas*. Un primer antecedente se puede encontrar en la autocrítica de su conferencia en el madrileño Ateneo el 2 de mayo de 1907, parte de un ciclo de «autocríticas» organizado por la Sección de Literatura, dirigida por Pardo Bazán, e iniciado por Joaquín Dicenta el 8 de abril[12].

Avanzando en la cronología, Valle-Inclán dirige una carta a Rivas Cherif, quien publica la parte más interesante «por lo que hay en ella de grato anuncio y de justísima autocrítica» («La Comedia Bárbara de Valle-Inclán», *España*, 16-II-1924). Por la misma fecha (8-III-1924) y en la misma revista, aparece un artículo con el título de «Autocrítica», que recoge una carta de don Ramón, valiosa por sus apreciaciones sobre como es tratado el tiempo y el espacio por «algún ruso», asunto sobre el que volverá en la conferencia malagueña.

Por último, y ya en ese ciclo provincial de conferencias, antecede la que con el título de «Autocrítica literaria» dió en Oviedo (*Región*, 15-IX-1926). Es la hermana mayor de la cual procede la de Málaga. Tratará temas afines como la quietud estética, tanto en la forma en el arte griego como en el movimiento y la luz en Leonardo y Velázquez; la reducción del espacio y del tiempo, a través de la fábula del labriego o en referencia a Dostoievski o el tipo de don Juan que reacciona ante el paisaje, presentado por el autor ante esas varias trilogías que informan su aspecto demoniaco y eterno[13]. No por ello deja de ser interesante la de Málaga, que, más extensa y variopinta, pasa de ser una más. «Apenas si sé [...] lo que he de desarrollar en esa conferencia» o «Este tema[...]que tracé de antemano» parecen sugerir que va a volver a trazar una autocrítica, revisada, al «levantarse para hablar», respondiendo a su desenvuelto modo de conferenciar.

[10] El Cronista, *p.4,* La Unión Mercantil, *p.3 y* Diario de Málaga, *p.1.*

[11] *«En el tren expreso de las cinco y treinta de la tarde, marcharon:*
Para Madrid el notable escritor don Ramón del Valle-Inclán» , *«NOTAS DE SOCIEDAD. De viaje»,* La Unión Mercantil *(30-X-1926), p.10.*

[12] *La conferencia pronunciada con el título de «Viva la bagatela» no ha sido exhumada en su totalidad. Ver R. M. del Valle-Inclán,* Entrevistas conferencias y cartas, *ed. de J. y J. del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 15 y 17-9. Lo citaré, en adelante, como Valle-Inclán (1994). Y D. Dougherty,* Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, *Madrid, Fundamentos, 1983, p. 100. Lo citaré, en adelante, como Dougherty (1983).*

[13] *Ver Valle-Inclán (1994), pp. 257, 259-60 y 321-4.*



Entrevista, conferencia y comentario.

El motivo de su conferencia produjo, a las pocas horas de su llegada, el interés previsible de la prensa por indagar algo sobre el tema de su disertación, por lo que *El Cronista* le entrevistó. Sus impresiones aparecieron el 28, día del acto, sirviendo de presentación y marco de referencia. La entrevista evidencia el inconformismo de Valle-Inclán frente a la falta de inquietud y participación en actos públicos para alcanzar un deseable espíritu crítico, hecho que relaciona Valle-Inclán con su visión del analfabetismo, ya que para él el problema consiste «en que no leen cuantos saben leer». Nos descubre datos valiosos para el plan de *El ruedo ibérico*, título genérico que parece usurpado por el de *La corte isabelina*, de la que el segundo tomo se llamaría *El ruedo ibérico*, es decir, *Viva mi dueño*, de 1928. Además, duda de la finalización del proyecto: «No creo que pueda tener, dadas sus dimensiones, tiempo para llegar a su término». Reelabora, asímismo, su concepto de novela, «paralela» a la Historia y ligada a la colectividad. Y su técnica será medir la sensibilidad de las clases sociales, desarticulada en la reacción de éstas ante momentos históricos del siglo XIX. Será su obra, por tanto, «muy puntillista».

En otra de las informaciones posteriores a su estancia aparecen, relacionados con la reseña de la conferencia, unos comentarios críticos muy certeros sobre la obra de don Ramón, en cuanto a su aspecto musical e intento de intemporalidad. Junto a estas opiniones[14] aparecen, en el mismo artículo, tres anécdotas, «el soneto» de Rubén Darío y, como carta de presentación, «La producción literaria del maestro»[15], de la cual —además de que se olvida toda la producción anterior a 1902, *La media noche* (1917), su obra poética y *El terno del difunto*, debido quizás a su pendiente reelaboración- destacan algunos títulos. Por ejemplo, el que se incluya el *Retablo*, ya que su primera impresión en libro no se produjo hasta casi un año después (10-X-1927); Opera romántica debe referirse o a *El marqués de Bradomin, coloquios románticos* o a un futuro proyecto de editar su teatro[16]; *La corte isabelina* se publicó en la prensa ese año y lo más llamativo es el sorprendente título de *La gente del bronce*, que debe emparejarse con esos tomos nunca impresos (vg., *Hernán Cortés*).

Por fin, la conferencia —«Autocrítica»— de Valle-Inclán tuvo un carácter marcadamente estético, con lugares comunes de otras conferencias, pero con opiniones sobre literatura y conceptos que se veían con mayor claridad a la luz de *La lampara maravillosa*. Después de hacer su clásico elogio del tono y expresar la intención de sus palabras —«desentrañar la expresión estética que a ella [su obra] corresponde, o sea la metafísica en que se funda»—, aborda temas como la diferencia de planteamiento entre la novela y el teatro. Es interesante para el debate genérico de su obra.

[14] *«Sus cuentos tienen el encanto de las viejas leyendas consagradas, y esa misma reciedumbre y concesión de su estilo nos saben a cosas de otros siglos, qué se yo, de un tiempo en que el escritor hablaba para sí mismo. Es curioso observar cómo en la prosa [...] no sobran ni faltan palabras. Tiene tal obra la exacta cantidad y calidad de ritmos y notas que observamos en la música beethoveniana.*

[...] ha hecho del Marqués de Bradomín un ser vivo, y todas las figuras de su retablo, pastores, bandoleros, hidalgos y mendigos, enamoradas lunáticas y princesas de cuento, adquieren bajo el cielo gris de la mansa Galicia contexturas más que humanas, mitológicas». «Las capacidades españolas. VALLE-INCLAN EN MÁLAGA», Vida Gráfica, *Año II, Núm. 88, 1 de Noviembre de 1926.*

[15] « [La] Lámpara maravillosa. —Flor de santidad—. La marquesa Rosalinda. —Retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte [sic].—Sonata de Primavera.—Sonata de Estío.—Sonata de Otoño.—Sonata de Invierno.—Tablado de Marionettas [ic].—Opera lírica. Jardín umbrío.—Corte de amor.—Cara de plata.—Aguila de blasón. —Romance de lobos.—Luces de bohemia.—Divinas palabras.—Los cuernos de Don Friolera.—Opera romántica. —La corte isabelina.—La gente del bronce.—Los cruzados de la causa.—El resplandor de la hoguera. Gerifaltes de antaño.—[El] Yermo de las almas.», *Vida Gráfica (11 XI-1926).*

[16] *«En seguida daré un volumen con todo mi teatro*



Así, una de sus máximas —lúcida y altisonante: «La novela es protestante y el teatro es católico»— le define como no novelista a lo «protestante», pues él —dramaturgia en la novela— hace sus novelas «de la misma forma que se hace el teatro», llevando «a la novela los procedimientos del teatro»[17]. Y dos ejemplos de esta diferencia los ve en la novela rusa. «Protestante» seria *Resurrección*, de Tolstoi; «católica», *Crimen y castigo*, de Dostoievski. Trata el carácter de la novela rusa —la redención del héroe, su cristianismo—, que enlazaría con el aspecto ejemplar de la literatura española idealista o de fantasía —la convención del honor caballeresco en el teatro— y, posteriormente, con la de santos. Mientras tanto, el carácter de la novela española, género singular de sus letras, siguiendo el preceptismo clásico, sería el de la perdición del héroe, su realismo. Considera *El Quijote* —«novela caballeresca a la inversa»—, más que una novela realista, resumen del pueblo español, una síntesis de los dos modos literarios —ejemplar y real—[18], como la pintura de Velázquez [19].

A pesar de la buena acogida que *La cabeza del Bautista* obtuvo por la delicadeza de la interpretación de Mimi Aguglia —que actuó en febrero de 1925 y enero de 1926 en Málaga, sin montar la obra—, Valle-Inclán apartó sus obras del teatro comercial, refugiándose ese año en el experimento de «El mirlo blanco» y en un proyecto de inmediata aparición, el de «El cántaro roto». No sabemos si la crítica, inmersa en el texto, al lastre empresarial o a la vanidad de los histriones se debe sólo a un cierto resentimiento, desvelado en la ironía de que no quiere tener relación con los clásicos «modernos» que están siendo representados.

Uno de los aspectos más interesantes de la charla es el de triple armonía —lo lírico, lo dramático y lo regocijado[20]— al que responden Shakespeare[21] y Goya. Lo más importante es su glosa del esperpento no por medio de los *«Caprichos»* o *«Desastres»* de Goya, sino desde *«El retrato de la familla de Carlos IV»*[22] la cual parece pedir un fusilamiento, ya que lo externo debe hallar una correspondencia con lo interno y en esta pintura se evidencia lo que el esperpento es: la falta de armonía entre los personajes y las acciones que les supone su destino histórico, lo que desvela una mención al momento político de España.

Otro elemento presentado, ante el destino histórico, es don Juan. Visto como mito, como arquetipo y, por tanto, eterno, Valle declara situarle ante el paisaje, ante el paso del tiempo, para el que adopta la perspectiva de las memorias, buscando una armonía temporal, igual unidad armónica que la encontrada en los crepúsculos[23]. Ya que bello es lo eterno, el movimiento solo puede alcanzar la suprema belleza cuando alcanza el momento de la quietud. Su técnica temporal es la de la condensación que justifique la fatalidad. Incluye, finalmente, una referencia a la reciente

—Tramoya romántica— *en* ABC *(3-VIII-1930). Ver Dougherty (1983), p. 195.*

[17] *Ver L. Iglesias Feijoo, «Valle-Inclán, entre teatro y novela»,* Diálogos hispánicos de Amsterdam n°7, *Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 65-79. El procedimiento protestante o de novela, según lo describe Valle en la conferencia, me recordaría las* Comedias bárbaras.

[18] *Ver las conferencias de Oviedo (1-IX-1926) y Burgos (22-X-1925) en Dougherty (1988), pp. 77-82.*

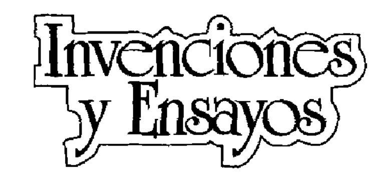
[19] *Le apunta el estatismo de la luz en la conferencia de Gijón (6 IX-1926). Ver Dougherty (1988), pp. 82-85.*

[20] *Ver «Estética del teatro» en V. A. Salaverri,* Los hombres de España, *junio 1913, en Dougherty (1983), p. 47.*

[21] *Ver «El arte y la justicia social»,* La Internacional *(3-IX 1920), en Dougherty (1983), p. 103.*

[22] *Ver R. Cardona y A. Zahareas.* Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán, *2ª ed., Madrid, Castalia, 1982. Véase en la conferencia de San Sebastián: «Goya superior también a la familia de Carlos IV» (*La Voz de Guipúzcoa, *28-II-1935) en Dougherty (1983), p. 274.*

[23] *Recordemos «Es la hora del lubricán» de la clave XX(* La rosa del tiempo*) de* El Pasajero *(1920), así como otras de sus «claves».*



interpretación de Marañón, situando al personaje en dos trilogías, que recuerdan una tercera, posterior:

Demonio—	mundo	—*carne
Galicia—	Extremadura	—*Sevilla
muerte—	avaricia	—*lujuria (* la menos importante)[24].

Esta sugestiva conferencia produjo una reacción en las páginas del periódico, má testimonial que trascendente, menos estética que física y católica. Carlos Valverde López asigna su concepto de belleza al movimiento. No supo ver la apuesta de Valle-Inclán por el instante eterno que consagre la caducidad del movimiento, sin implicar excluyentemente la ausencia de éste, mas asumiéndolo y exaltando, a la vez, su quietud estética. Al igual ocurre con la figura de Dios, del que Valle hace un concepto manejable de concepción metafísica y estética, para identificarlo con lo bello. El comentarista, con razón, relacionó la quietud absoluta con la muerte, ya que para Valle-Inclán «sobre la inmovilidad de la muerte recobrará su imperio el gesto único».

Esto fue lo que dio de sí su corta estancia malagueña. A Madrid le llevaría el terminar de imprimir su *Tirano Banderas* y la publicación del libro tercero de *La corte de los milagros, Ecos de Asmodeo*. La conferencia de Malága supuso un paso más en la afirmación de sus constantes estéticas, lo que llevaría a una reflexión crítica sobre su modo de crear. Por ejemplo, ¿no cabría relacionar el concepto de «quietismo estético» con el de armonía y unidad de las «Memorias dialogadas», el de «arquetipo» del «don Juan» o con el de «impasibilidad»[25] de los «Esperpentos» y *El ruedo ibérico*?. Espero que esta conferencia, como aportación estética, matice asuntos anteriores y sirva para completar poco a poco el pensamiento literario de Valle-Inclán.

Lo más curioso es que don Ramón ofreció la conferencia, «invitación» mas que generosa, en el día de su sesenta cumpleaños —ningún periódico lo recoge—, el jueves 28 de octubre de 1926.

«Huésped Ilustre. El Sr. Valle-Inclán en Málaga»

El Cronista, (Diario de la Mañana) Año XXXII, Núm. 8.655 (Jueves, 28 de octubre de 1926), p. 12.

Desde ayer Málaga tiene el honor de contar en ella con la figura preclara de Don Ramón del Valle-Inclán, el literato cumbre contemporáneo, el cerebro prodigioso que hubo de forjar bellas y estimables concepciones, el artífice prodigioso de la pluma. El patriarca de las letras españolas llegó a

[24] La Novela de Hoy *(3-IX-1926) en Dougherty(1983), p. 160.*

[25] *La impasibilidad se retrata en una escritura escénica, dialogada (*La Libertad, *16-V-1926), en Valle-Inclán (1994), p.296. Emplea la forma dialogada, porque la armonía conseguida a través de «Memorias» (en referencia a las* Comedias bárbaras*) «en* opinión, *se exhibe, buscando la unidad» (la cursiva es mía). Enunciado que habría que relacionar con «El quietismo estético, II» : «En el recuerdo todas las cosas están quietas [....] El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica», R. del Valle-Inclán,* La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales, *ed. de V. Milner Garlitz, Barcelona, Círculo de Lectores,1992, p.133. Lo citaré como Valle-Inclán (1992).*



esta ciudad, en unión del joven y notable pensador Rafael Jiménez Siles[26], querido amigo nuestro y paisano, con el objeto de dar esta noche la conferencia que tiene organizada el Círculo Mercantil, cuyo acto ha de revestir todos los caracteres de un grato acontecimiento en los anales malacitanos.

Anoche tuvimos nosotros, también, el honor de estrechar la mano de Don Ramón y de conversar largamente con él. Durante buen rato escuchamos la palabra maravillosa de este mago de la literatura, y de esa charla amena y sugestiva entresacamos los párrafos que aparecen a continuación, que reproducimos no tan solo por el interés que entrañan, sino porque ellos revelarán mucho mejor que nosotros pudieramos hacerlo, la psicología y el ingenio de tan admirable escritor.

Tratamos, en primer término, de inquirir algo que estuviera relacionado con el tema «Autocrítica» que piensa desarrollar en su trabajo, y el autor de las tan celebradas *Sonatas*, nos expuso:

— Apenas si sé en estos momentos lo que he de desarrollar en esa conferencia. Si a esos actos se les priva de la espontaneidad, pierden toda su importancia. En los Estados Unidos[27] se tiene de ellos muy distinto concepto que aquí. Allí las conferencias se desenvuelven rápidamente, en quince minutos a lo más, y después queda el auditorio autorizado para hacer cuantas objeciones estima pertinente sobre lo tratado. Esto obliga a que surja la controversia constantemente y a que toda conferencia se halle rodeada de los mayores atractivos.

— ¿........?

— Sí, ocurre con ello lo mismo que sucede con el analfabetismo. Hay quien supone que éste estriba únicamente en el número de personas que no saben leer, en que aprendan a leer cuantos no saben hacerlo, y considero que, en vez de ello, se condensa principalmente en que no leen cuantos saben leer. El problema radica singularmente en ello, en que lean todos aquellos que estén en condiciones. El aspecto secundario de la cuestión, puede resolverse fácilmente, obligando a que aprendan a leer, que puede ser resuelto rápidamente, en treinta días. Rusia y Méjico[28] lo resolvieron rápidamente.

— ¿........?

— Sí, este verano recorrí buena parte de Asturias[29]. ¡Con cuánta satisfacción observé el cariño que allí se tiene al libro! ¡Hasta en los pueblos de mas modesta condición cuentan con una biblioteca circulante! En Avilés tan solo, consultaron cuarenta mil autores. No conozco mucho de España, pero a pesar de ello me atrevo a afirmar que es Asturias una de las regiones españolas más ejemplares.

— ¿........?

— Ahora preparo el segundo tomo de la *Corte isabelina*. El primero publicóse como folletín en *La Nación* de Buenos Aires[30]. Además estoy

[26] La Unión Mercantil *nombra a un tal Rafael Márquez. Ver nota 8.*

[27] *R. Osuna, «Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán en Nueva York»,* Cuaderno de Estudios Gallegos, *XXXI(1978-80), p. 378.*

[28] *«Desde Rusia a México ya se inicia el gran movimiento que habrá de efectuar la emancipación de los pueblos»,* Excelsior *(18-X-1921) en Dougherty (1983), p. 126.*

[29] *Desde el 27-VIII al 15-IX-1926. Ver Dougherty (1988).*

[30] *J. Serrano Alonso y A. de Juan: «Cuadro sinóptico de publicaciones» en* Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán, *(en prensa). La edición de* La corte isabelina *fue descubierta por Dru Dougherty y en la actualidad Serrano Alonso prepara una edición crítica de la novela, donde se incluye esta edición. Anticipada por Rivas Cherif en* Heraldo de Madrid *(2-VIII-1924). En* La Novela de Hoy *(3-IX-1926) no la considera primera de la serie. Ver Dougherty (1983), pp. 153 y 163.*

imprimiendo[31] la novela *Tirano Banderas*, en la que me ocupo de las tiranías mejicanas.

— ¿........?

— En ese segundo tomo de la *Corte isabelina*, que he titulado *El ruedo ibérico*, tiendo a dar a conocer la sensibilidad[32] española, como reaccionan las clases sociales en España. En ella demostraré que el golfo, por ejemplo, tiende a reaccionar con una ética superior que otras personas y que el burgués y el aristócrata lo hacen de la misma manera. El tipo de mi novela no significa ninguna novedad, pero si será de lo más nuevo que se ha conocido hasta ahora.

— ¿........?

— En un principio la novela fue paralela a la historia. Como se entendía la novela lo era la historia. A un lado estaban las crónicas de los reyes, al otro los libros de caballerías. Llega la Revolución francesa, que eleva al hombre a la categoría que le es propia, y se produce la labor individual, y desde entonces el hombre tiene una gran importancia, pues al llegar esta revolución de valores surge el valor individual, que presta significación a los actos humanos. La labor de Stendhal[33] así lo acredita elocuentemente.

— ¿........?

— Desde luego. Más tarde evoluciónase nuevamente en ello, y ya tienen merced a tal movimiento una máxima importancia las colectividades[34], el grupo social, no el individual. ¿Qué acontece? Los grandes novelistas modernos prescinden del individuo para ir al nuevo campo, y enfocan la novela hacia ese conjunto social. Tolstoy en su obra *La Paz y la Guerra*[35] da fe de ello, pues estudia a la Rusia en sus tres aspectos —tradición, Corte y campo—[36], y sintetiza la lucha que anima a unos contra otros en las familias, y cada individuo es como una facción de una gran figura.

— ¿........?

— Mi obra será muy puntillista[37], por lo que me está costando muchos estudios. No creo que pueda tener, dadas sus dimensiones, tiempo para llegar a su término.

Recogidas estas breves impresiones, y después de agradecer al autor de *La lámpara maravillosa* sus deferencias, le deseamos en nombre de EL CRONISTA una muy grata estancia en esta ciudad hospitalaria.

«El Sr. Valle-Inclán en el Círculo Mercantil. Una conferencia interesantísima»

El Cronista, año XXXII, Núm. 8.656 (Viernes, 29 de octubre de 1926), pp. 1-2.[38]

Anoche, a las diez, el ilustre literato don Ramón del Valle-Inclán dió su

[31] *En* España *(16-II-924) anticipa esta novela «americana de caudillaje y avaricia gachupinesca». En* La Novela de Hoy *(3-IX 1926) dice no tener editor. Dougherty (1983), pp. 147 y 163.*
[32] *Así en* La Novela de Hoy *(3-IX-1926). Dougherty (1983), p. 163.*
[33] *Henri Beyle (1783-1842). La mención de Stendhal nos retrae a «El quietismo estético, I»: «dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistos en muchos años», Valle-Inclán (1992), p. 131.*
[34] *Antes en* El Castellano *(23-X-1925), en Valle-Inclán (1994),p.286.*
[35] Guerra y paz *(h. 1878) se gestó entre los años 1864-9.*
[36] *Evocación de Corpus Barga, de 1916: «Corte europea, la capital moscovita y la Tierra», en Dougherty (1983), p. 54.*
[37] *Así en* ABC *(7-XII-1928). En Dougherty (1983), p. 178: «En cuanto a la técnica de esta obra* [El ruedo ibérico]*, puede aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad. Claro es que acaso no en la realización: eso no puedo yo juzgarlo...».*
[38] *Aparece en portada una fotografía —luego reproducida en* La Esfera *(6-XI-1926)— con el siguiente pie: «El señor Valle Inclánes sorprendido contemplando el escaparate de la librería Rivas». Se hallaba desde 1907 en la c/ Marqués de Larios, 2, y vendió* Para el



anunciada conferencia en el Círculo Mercantil, desarrollando el tema «Au[to]crítica».

El presidente de la sociedad Sr. Mapelli[39], con palabra elocuente, hizo la presentación del conferenciante.

Al levantarse para hablar el notable novelista estalla una ruidosa salva de aplausos.

Comienza diciendo que en estos momentos no puede por menos de recordar a Fray Diego de Cádiz, que en su apostolado mantenía que no hay nada como el tono. No quería —agrega—, llegar al corazón humano por la doctrina, a veces, no suficiente para lograr la exaltación que toda idea debe encontrar en el pensamiento ajeno y, sin embargo, el tono siempre logra ese propósito, a Fray Diego como a San Bernardo[40], que forma un ejército alemán, predicando en francés, logrando con el tono la fuerza precisa para ir a rescatar el sepulcro de Cristo.

No es necesaria la doctrina —añade—, porque con el tono basta. El tono es la gracia de la dicción, la más alta música de la expresión y así no es extraño que cuando Fray Diego de Cádiz advertía que le faltaba se negase hasta a predicar. Relata Fray Diego en «Las Cartas» del Obispo Madeira»[41], que cuando la gracia del tono no le acompañaba, calándose la capucha y abrazandose al Crucifijo, bajaba del púlpito y suspendía su sermón. Fray Diego que era sincero lo decía: la gracia del tono no me asiste, y atravesaba la iglesia en busca de su retiro. Y es que no le era suficiente la doctrina, que precisaba del tono para hablar.

Ocurría, a veces, que Fray Diego volvía del púlpito con el Cristo entre sus brazos y con la capucha hacia la espalda, porque de pronto, la inspiración, la gracia del tono, se le aparecía al hablar con Dios. Para esto no hay razonamiento, porque hablar con Dios no era principio de la teología doctrinante.

Así es el momento para mí. Me falta tono, pero no quiero practicar la huida.

Este tema «Autocrítica» que tracé de antemano —dice el orador—, no significa que vaya a hacer en la noche de hoy la crítica de la obra mía, pues he de limitarme a desentrañar la expresión estética que a ella corresponde, o sea la metafísica en que se funda. Todo autor tiene una estética que lo singulariza y distingue de los demás, o al menos debe poseerla. ¡Desgraciado del escritor que no posea más que la ajena, ya que nada peor existe que escribir en el dorso de nuestros antepasados! El literato que empieza no debe tener desde un principio público alguno, pues su manera de ofrecer la expresión estética debe ser completamente nueva, no obstante no poder el hombre desenvolverse hasta lo infinito, hasta el término de su vida, y no poder seguir aprendiendo hasta sus últimos días, por ese enquilosamiento que sufre nuestro cerebro a cierta edad.

cielo y los altares, *de Jacinto Benavente, prohibida para el teatro por la censura del gobierno, según* El Cronista *(18-XII 1928). Enrique Rivas Beltrán, periodista malagueño, fue colaborador de los diarios liberales* Las Noticias, El Fénix y El Nuevo Fénix *y del* Heraldo y El Liberal, *así como corresponsal de* La Esfera.

[39] *Enrique Mapelli Raggio, presidente del Círculo Mercantil.*

[40] *San Bernardo de Clairvaux (1090-1153), predicador de la segunda Cruzada. Ver López Núñez, «Valle-Inclán»,* Por esos mundos *(1-I 1915) en Dougherty (1983), p. 63. En «El milagro musical», II: «San Bernardo, predicando en la vieja lengua de oil, por tierras extrañas donde no podía ser entendido, levantó un ejército para la Cruzada de Jerusalén», Valle-Inclán (1992), p. 74.*

[41] *Diego José de Cádiz (1743-1801), misionero apostólico capuchino. Ver la conferencia de Burgos (22-X-1925). Extractemos una de sus cartas: «la necesidad de la oración para el santo ministerio de la predicación que se me prepara, trayéndome muy frecuentemente a la memoria la espada sin puño con la voz. Esa es la predicación sin la oración» y «¡ Yo llamado a la contemplación, a la unión con el sumo Bien y vida de mi alma!» en* Cartas espirituales del Beato Fr. Diego de Cádiz, *Madrid, Apostolado de la Prensa,1945, pp. 191 y 197.*

Meditando ante los clásicos, estudiando las viejas sentencias de Boileau[42], que nos hablan de la unidad[43] de las ideas y del tiempo, —agrega—concebí la forma de hacer mis libros, sin olvidar la diferencia que existe entre la novela y el teatro. La novela es protestante y el teatro es católico[44], y en ello estriba esa diferencia. La catolicidad la entendemos como el medio para ser juzgados por un solo acto de nuestra vida, por un punto de contrición, no por todos los actos de la existencia acumulados. Dentro del protestantismo no ocurre cosa semejante, ya que son juzgadas todas las acciones, una no basta, para que al final de nuestra vida el resumen de todas provoque la sentencia final, el resultado de bondad o maldad. Esto no puede ocurrir en el teatro. Sin embargo, yo hago mis novelas de la misma forma que se hace el teatro, utilizando el procedimiento de éste dentro de aquella. Por eso no me he considerado nunca novelista.

Y veamos dos ejemplos en lo novelesco, —dice—, Tolstoy y Dostoievski. El primero en *Resurrección*[45] y el segundo en *Crimen y Castigo*[46]. Tolstoy hace realizar una mala acción a un cadete, quien seduce a una criadita en el momento de despedirse. Pasa el tiempo. Al cabo de los años el seductor es magistrado, y ante él aparece, de nuevo, para ser juzgada, la doncella que mancilló. La mujer envilecida, alcohólica, degenerada, ha llegado a ser infanticida. Aquel hecho pequeño que sirve de iniciación a la fábula novelesca ha engendrado estos grandes hechos de perversión. La mujer es condenada a trabajos forzados en la Siberia. El hecho a través del tiempo ha ido dando impulsos a otros nuevos de más grandeza, de magnitud mayor.

Dostoievski —agrega—, por el contrario, nos presenta a un ser que siente la moral napoleónica, que no tiene dinero, que es pobre en grado sumo, y que quiere redimirse de la esclavitud de la miseria. Conoce a tres viejas, a tres mujeres adineradas. Lucha con una de ellas para arrebatarle la fortuna y finaliza asesinándola. Entonces, al héroe de esta novela se «le caen —como vulgarmente se dice— los palos del sombrajo», comprende que ha asesinado, que no tiene la moral napoleónica que imaginaba.

¿Por qué la diferencia —manifiesta—, entre una y otra obra? Porque en la segunda el hecho principal surge sin tiempo para modificar el carácter del protagonista, mientras que en la primera, el hecho insignificante sirve de iniciación a otros mayores y a través de ellos con el arrepentimiento, llega el hecho supremo. El teatro no es más que la expresión de hechos aislados, únicos, mientras qúe la novela es la narración de hechos pequeños que han engendrado el hecho principal.

Analiza estos caracteres en la novela clásica, extendiéndose en profundas consideraciones sobre diversas modalidades de la literatura.

El héroe nuestro siempre termina con una acción dramática de la vida. En el arte ruso no tiene nunca dicha conclusión y a la novela rusa le ocurre

42 *Nicolás Boileau «Despréaux» (1636-1711). Preceptista francés, autor de* Art poétique *(1674), quien influyó en la estética de Moratín, según la opinión de Valle-Inclán en* Ahora *(20-IV-1932). Ver Valle-Inclán (1994), p. 497.*

43 *Cfr.* Diario de Málaga *(29-X-1926), p. 1: «Compendio de ella son las famosas unidades de lugar y tiempo».*

44 *En Oviedo (1-IX-1926) dice que es la «novela, genuinamente luterana» y el teatro, «jesuítico»; en Dougherty (1988), p. 81.*

45 Resurrección *(1899). En 1891 Valle-Inclán evoca a «un iluminado como Tolstoy», en R. del Valle-Inclán,* Artículos completos y otras páginas olvidadas, *ed. de Serrano Alonso, Madrid, Istmo, 1987, p. 113; citaré esta obra como Valle-Inclán (1987). González Blanco dice -sobre el autor ruso- quedar extático y comprender su afán de eternidad: Ver «Influencia de Tolstoi en Europa» en A. Castellón,* El teatro como instrumento Político en España *(1895-1914), prólogo de R. Doménech, Madrid, Endymion, 1994, p. 40.*

46 *Fedor Dostoievski(1821-1881). Autor de* Crimen y castigo *(1886). A Valle «le sugestionó la novela rusa por su aspecto de tragedia, Dostoievski». Ver Dougherty (1983), p. 54. Como curiosidad ver «Dostoievski y Málaga» en E. Mapelli,* Escritos malagueños, *Málaga, Malvar, 1983, p. 16.*



lo propio. ¿Por qué? Porque en las literaturas europeas la vida del hombre tiene la misma importancia que para el griego. El arte ruso esta lleno de cristianismo; el hombre pecador no termina nunca su vida con el pecado, sino que cambia su destino con el arrepentimiento, su vida mala y buena queda separada, un andar y desandar, una vacilación en el destino. En nuestra novela no encontramos más relación con tal conducta que aquella que nos señala la obra del marqués de Lombay, convertido en santo al ver el cuerpo de la Emperatriz[47] cubierto de gusanos, pues siempre, ateniéndonos al precepto clásico, llevamos nuestros personajes hasta estrellarse y morir.

Esta conducta —manifiesta— me ha llevado a encontrar en las novelas dos maneras de producirse: la clásica y la cristiana, una realista y otra que canta la vida de los santos, siendo extraño que cuando éstos no se dan en la vida se den en la novela, que en aquellas épocas más fervorosas no se produzcan y sí en cambio cuando el ateismo lo haya invadido todo[48]. En España hemos hallado dos literaturas realistas: la de los siglos XVI y XVII, que son ejemplares una y otra, y que nos presentan al hombre no como es, sino como debiera ser. La referente a los lances de honor es una literatura de fantasía. Buscando episodios de este género en los siglos XVI y XVII, solamente hemos encontrado dos. Uno, el surgido entre Arespardo y el adelantado Pedro de Avilés[49]. Se hallaban ambos jugando a las damas; el primero hizo trampa en el juego y el adelantado lo maltrató. Arespardo llama después a sus tres hijos, les da cuenta del agravio que a su honor ha sido inferido, y éstos hacen un verdadero tratado de geografía, pues como campo para el desenlace honroso del suceso fijan casi todas las ciudades españolas. El adelantado al ver que aquellos tres bárbaros le perseguían de forma tal, rindió viaje en Cádiz y hasta allí llego uno de los hijos de Arespardo en son de venganza, pudiendo su enemigo escapar felizmente de sus manos.

Otro de los Arespardo fue a Madrid en su busca mas huyó a Avilés. Al fin en León le alcanzaron, le rodearon su casa, le impidieron huir y se concertó el encuentro en el Egido de León. Frente [a] los rivales al primer envite del hijo de Arespardo, el contrario declaró su miedo, negándose a proseguir la lucha y de lo acaecido se levanto un acta, que redacto un escribano que de ese modo dió fe del único caso del siglo XVI.

Otro lance ocurrió en el siglo XVII, entre dos guardias de Valona[50] y unos deudos de Medina Sidonia[51]. Por delación fueron presos y ahorcados antes de celebrarse el encuentro.

Ese era —afirma— el sentido caballeresco de la época que el teatro retrata. ¿Podía darse en una nación, en un pueblo, solo dos ramas, una exclusivamente de pícaros y otra de caballeros? Sírvanos de enseñanza el

[47] *Francisco de Borja y Aragón (1510-1572), primer Marqués de Lombay en 1530. La Emperatriz es Isabel de Portugal (1503 1539), esposa de su primo, el rey Carlos V de España. La impresión del cadáver, a los 16 días de muerta de sobreparto, desengaña al marqués de la vanidad del mundo, ingresando en la Compañía de Jesús. Véase el cuadro de Carbonero sobre este episodio.*

[48] *Cfr.* Diario de Málaga *(29-X-1926), p. 1: «Halma y Nazarín, de Galdós, lo prueban». Si en 1891 y 1892 Valle-Inclán había enjuiciado* Angel Guerra *y* Tristana, *de Pérez Galdós, ahora nombra otras dos novelas del autor canario, de 1895, año del primer libro de don Ramón,* Femeninas. *Ver Valle-Inclán (1987), pp. 113-6 y 133-6.*

[49] *Debe referirse a algún tipo de Relación que lo recoja.*

[50] *Valona. Guardia militar de la Flandes católica al servicio de España.*

[51] *Noble familia española. Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medinasidonia y gobernador de Andalucía, intentó ser rey de España en 1641.*



Quijote, que es una novela caballeresca a la inversa[52], que muestra la incompresión de un pueblo de pícaros ante su grandeza. España no fue más, en aquella época, que un pueblo de pícaros, y es sarcasmo afirmar que es un pueblo de quijotes. Solo hubo un *Quijote* y se le afrentó y llenó de burla. (Gran ovación.)

Nuestra literatura —dice— sigue evolucionando en ambos sentidos, en el de la novela y en el del teatro. Por cierto, dicho sea de pasada, que las obras teatrales que ahora se representan no son más que aquellas que dan dinero a los empresarios o las que se prestan al lucimiento de los artistas, o al menos, en las que ellos entienden que así sucede. No queremos, pues, tener relación ni con los clásicos antiguos ni con los modernos. Las dos maneras a que me refiero, en que se bifurca la literatura española, se encuentran singularmente en el género novelesco, que es el género vital de nuestras letras[53].

Hay sin embargo, —afirma—, supremos artistas en que se encuentran ambos aspectos, el real y el ejemplar, como lo demuestra el *Quijote* y la pintura de Velázquez[54], a quien la gente considera como pintor realista, sin tener en cuenta que no es así, pues las tres condiciones que debe reunir todo artista de este género —luz, dibujo y calidades—, tienen una personalidad propia. También existe una triple armonía —lo lírico, lo trágico y lo cómico—, que no he hallado más que en dos genios: en Shakespeare[55] y en Goya[56]. Lo lírico de este pintor, lo he encontrado en su colorido; lo dramático, en la violencia que imprime a las violencias por él recogidas, y lo regocijado, en sus célebres «Caprichos».

La literatura española —asegura—, esta falta de esa triple armonía que se advierte en Goya, la mas grande figura, no como pintor sino como literato, y en quien se puede encontrar un verdadero maestro de la literatura contemporánea, pues sin duda alguna él supo explicar la técnica y la estética de lo que yo llamo el «Esperpento». Voy a explicar —continúa— la técnica de los «Esperpentos». Las acciones son las que dan valor a los

[52] *La opinión no era idéntica en 1910. Ver A. C. Garat, «Valle Inclán en la Argentina» en* Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1966), *La Plata, Universidad Nacional, 1967, p. 110. Lo citaré como Garat (19671. Ver la conferencia de Oviedo (1-IX-1926) en Valle-Inclán (1994), p. 306. En* Farsa italiana de la enamorada del rey, *dirá Maese Lotario: «Sólo ama realidades esta gente española» (Jornada II), en R. del Valle-Inclán,* Tablado de marionetas, *ed. de J. Rubio Jiménez, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 94. Citaré esta edición como Valle-Inclán (1991). Citado en Dougherty (1983), p. 190.*

[53] *Afirma lo contrario en* Ahora *(20-IV-1932), en Valle-Inclán (1994), p. 497.*

[54] *«Pájaro solitario», en palabras de Ramón Gaya. Pueden verse opiniones parecidas a las de la conferencia en Valle-Inclán (1994), pp. 191 y 322. En* La enamorada del rey *Maese Lotario dice que Velázquez pinta «realidades como el mundo las muestra», en Valle-Inclán (1991), p. 94. O sea, «de pie».*

[55] *Parecidas opiniones en* Heraldo de Madrid *(4-III-1912), en Valle-Inclán (1994), p. 96.*

[56] *Parecido es su comentario en V. Salaverri, op. cit. Ver Dougherty (1983), p. 47. Recordemos a Max: «El esperpentismo lo ha inventado Goya» en R. del Valle-Inclán,* Luces de bohemia, *ed. de A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos»), 1983, p. 132 (Escena XII, ya en la edición de 1920).*



seres. El incesto de Edipo[57], cae sobre los hombros de un rey, como pudiera haber caído en los hombros de otro ser; la armadura guerrera siempre es una y una vez encierra la grandeza del Cid y otra un ratón es lo que suena dentro. Lo externo, pues, nada significa. La armonía entre las acciones y los personajes es a lo que yo llamo «Esperpentos»[58]. Fijaos en aquel retrato de la familia de Carlos IV —por ejemplo—, aquella triste familia que en el cuadro parece destinada para un «pim, pam, pum», y que, sin embargo se hallaba encargada del destino que le ofrecía el peso de la corona. A esa relación entre aquellas figuras y sus funciones es a lo que yo llamo «Esperpentos».

Fijándome —continúa— en ese aspecto que ofrece el destino histórico con el de sus representantes y comprendiendo que era algo amoral, aproveché el concepto para escribir sobre el «Don Juan»[59]. «Don Juan» es un talismán en toda ocasión y guiándome de tal advertencia, no olvidando los dos motivos que lo fundamentan, el amor y la muerte, *El Burlador de Sevilla* y *El Convidado de Piedra*, tuve en cuenta además que en todo «Don Juan» esta también otro, que es el paisaje[60], y escribí entonces sobre las estaciones del año, sobre el rodar de los tiempos, de aquellos que modularon el amor de «Don Juan». He visto después que, según los doctores -ahora la literatura no habla de este personaje, sino los médicos-, es «Don Juan» una especie de sujeto extraño que no tan solo seduce misteriosamente a las mujeres, sino también a los hombres[61].

Todo el que el día de Difuntos ve a Don Juan en el teatro cree como cosa lógica que debe seducir a Doña Inés, se lo propone como tipo, se sugestiona y desea imitarlo. Ahora hablan los doctores de Don Juan, que es época en que la literatura es tratada por ellos, y dicen que existe para seducir a las mujeres y yo creo que existió también para seducir a los hombres[62].

[57] *Personaje de* Edipo rey, *tragedia de Sófocles (497-406 a. C.).*

[58] *La armonía, aquí, creo, debe entenderse como la «cuestión de la armonía». Sólo su valoración -ausencia o inadecuación- definiría esencialmente el esperpento. Cfr. Hontero Alonso: «lo que cambia son los personajes[...]Antes, el Destino cargaba sobre los hombros [...] de Edipo o de Medea. Hoy [...] es [...] la misma su fatalidad [...] Las acciones [...] son las de ayer y las de siempre. [Pero] Los hombros son[...] minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace[...]la desproporción[...]El dolor de Don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza»,* La Libertad *(16-IV-1926) en Valle-Inclán (1994), p. 297; Dougherty (1983), p. 188, llama a esta entrevista, autocrítica del «esperpento».*

[59] *La alusión es oportuna pues se representa en Málaga el 30-X. «Los versos de* Don Juan Tenorio *los sabe el público de memoria, y muchos de ellos se aplican frecuentemente a la conversación» en «*Don Juan Tenorio *ha vuelto»,* El Cronista *(2-XI-1926), p. 2. En* La Novela de Hoy *(3-IX-1926) cita a Said-Armesto,* La leyenda de Don Juan *(1908) —Dougherty (1983), p. 161—, obra implícita aquí.*

[60] *Ver* Heraldo de México *(20-IX-1921), en Dougherty (1983), p. 117.*

[61] *Referencia a Marañón, quien dice que «en todo narcisismo hay un germen latente de homosexualidad» en F. Agustín,* Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida, *est. prel. sobre la vejez de Don Juan por el Dr. Gregorio Marañón, Madrid, Páez, 1928, p. 13. Ver La Novela de Hoy (3-IX-1926), en Dougherty (1983), p. 161.*

[62] El Cronista *(30-X-1926), p. 1, publicó una nota aclarativa -»La conferencia de Valle Inclán»- del error de comprensión transcrito: «La premura conque[sic] hubimos de redactar y componer la conferencia dada por el ilustre Valle-Inclán en el Círculo Mercantil, ha motivado en el texto algunas erratas que, seguramente, habrán salvado el buen sentido de nuestros lectores.*



En «Don Juan» —agrega— hay tres momentos[63], tres leyendas, encerradas en un solo volumen. La primera es su falta de respeto a los muertos, la impiedad. Se dice que Don Juan es un impío y un hereje. ¿Dónde está la impiedad y donde la herejía? Don Juan no ha negado ningún dogma, sólo ha lanzado unas cuantas bravatas, unas pocas de impiedades contra los muertos. Don Juan se mofa, se burla, nada le importa de los muertos. Para que existiera la herejia se precisaría que existiera una religión de los muertos. ¿En qué país existe esa religión? Indiscutiblemente sólo existe en España y en España en una región que es Galicia[64].

A ningún gallego —dice— se le ha[n] aparecido los Santos, ni las Vírgenes, como en Andalucía con frecuencia ocurre. Relata la procesión de las almas en pena y agrega que la mayoría no la ha visto, pero que los gallegos ninguno ha dejado de verla. Don Juan, pues, comete los tres pecados: —mundo, demonio y carne[65]— Don Juan desacata los juicios eternos.

Corriendo la leyenda por la frontera portuguesa da en Extremadura. Todo romance de frontera está plagado de desafíos, porque no en vano van a las fronteras los hombres pendencieros. Don Juan, como hombre de frontera, aparece jactancioso, pone su interés personal por encima de los intereses de la humanidad, desconoce la fraternidad y la caridad y proclama, altivo, como única ley su capricho. Este es el segundo momento, la segunda leyenda, la del pecado del mundo.

La tercera —siguiendo la leyenda— es la llegada a Sevilla, que aparece llena de nostalgia musulmana que no olvida el harén. Don Juan en este ambiente es un gavilán de mujeres. Lo menos importante para su análisis es este aspecto, el menos interesante y trascendental.

El pecado de los muertos es eterno; situado en la vida mientras logre existir será él seducido por el clima, por el ambiente, por el aroma moro de la ciudad.

Don Juan es trino, es el arquetipo: se hunde en el pecado —mundo, demonio y carne— y Don Juan aparece como el propio Satanás. Recuerda que Echegaray[66] expresó que lo eterno no puede tener sucesión, que no puede reproducirse[67], y que a esta categoría debía pertenecer Don Juan.

No es tarea fácil condensar en pocas líneas y bajo el apremio de la confección del periódico a la madrugada, un discurso pletórico de ideas originalísimas sobre materia de arte, ideas tan apartadas de la ramplonería ambiente en este momento literario».

[63] *Los tres momentos son insinuados en* El Universal *(7-VI-1892), Vallé-Inclán (1987), p .179: «sacrílego,e enamoradizo y desatalentado».*

[64] *M. de Unamuno, «Sobre Don Juan Tenorio» en* Mi religión y otros ensayos breves, *Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910: «he llegado a presumir que el famoso seductor de doncellas es, dentro de lo español, mas bien gallego», p. 143.*

[65] *«La leyenda del don Juan se nutre en sus comienzos[...]con el prestigio de la rebelión contra el pecado de la carne» en Agustín, op. cit., p. 19. «Era la intuición un divino cristal, y lo quebró el pecado. [...] el dolor de la culpa fue conciencia de la hora pasada y conjetura de la venidera. En las mudanzas del mundo solo hallaron los hombres el terror de la muerte.», palabras de Valle Inclán (1992), p. 143.*

[66] *José de Echegaray (1832-1916).*

[67] *A la luz de* La lámpara maravillosa, *Valle-Inclán (1992), pp. 61 y 63: «Los círculos dantescos son la más trágica representación de la soberbia estéril. Satanás,*



Don Juan tenía que pertenecer a esta categoría como arquetipo que fue. Y después del *Marqués de Bradomin*, feo, católico y sentimental, escribí otra visión de Don Juan: Comedias Bárbaras[68].

Esta nueva visión —manifiesta— la ofrecí en forma de memoria dialogada. Las memorias tienen siempre la ventaja de tener perspectiva, la que proyecta el período de tiempo que separa la épo[ca] de la acción narrada con el del momento en que se narra. Campoamor[69] usaba y abusaba de esto, hablando con candor de juventud y con una experiencia que solo presta la edad viril. Por eso adopté esa armonía que surge de ese contraste, y la forma dialogada, porque en opinión, se exhibe, buscando la unidad.

Todo lo eterno —asegura—, presentado sin caducidad es bello. Dios esta en todas partes, e invalidado sin embargo de movimiento. El diablo es el que se mueve, el que gira para estar por doquier, en busca del pecado. Además el movimiento es bello —dice Leonardo[70]—, cuando recuerda el principio y el término que señalan el ritmo de la quietud. El arquetipo de cada una de las formas es la quietud. ¿Cómo llegar al arquetipo si existe distinción entre los sexos? El griego armoniza tales formas contrarias, señalándolas en el arquetipo. ¿Por qué? Porque en la literatura, en la pintura, en la escultura y aun en los amores, existen los crepúsculos que son los enlaces de antes y de después, el gran momento de la emoción estética[71].

Por mi parte —continúa— peregrinando por ese sendero he procurado que la acción de mis libros no dure más de veinticuatro horas. Aquello de «pasaron diez años» no ha sido de mi sentido estético.

estéril y soberbio, anhela ser presente en el Todo». «Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del Tiempo» («El anillo de Giges», VI), citado en Dougherty (1983), p. 161. Hito de la «falsa virilidad» es «Don Juan pristino, imperecedero y diabólico», G. Marañón, «Notas para la biología de Don Juan», Revista de Occidente, III (enero marzo 1924), pp. 18 y 37.

[68] *Trilogía formada por* Aguila de blasón *(1907),* Romance de lobos *(1908) y* Cara de plata *(1923); Cfr.* La Unión Mercantíl *(29-X-1926): «*Comedias bárbaras, *que escribiera en representación del Don Juan campesino». O «Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir» en R. del Valle-Inclán,* Los cruzados de la causa, *ed. de M. Santos Zas, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 114. Citado en Dougherty (1983), p. 148. El arquetipo era «tras el cual había peregrinado el mundo antiguo», en Valle-Inclán (1992), p. 109.*

[69] *Recordemos dos versos, del poema a Campoamor, de Rubén Darlo, «junto su candor de niño/con su experiencia de anciano» —R. de Campoamor,* Poesía, *ed. de V. Gaos, Zaragoza, Ebro, 1980, p. 30.—, con quien le visitó Valle-Inclán. Las «doloras» son «todo ese contraste de sentir y de expresar que se adivina en la «Giaconda» [...]su Marqués de Bradomin [...] muchos de sus rasgos, tienen el origen en la veneración[...]al autor de las Doloras», en Garat (1967), p. 107.*

[70] *«Decía Leonardo que el movimiento sólo es bello cuando recuerda su origen y define su término, y lo comparaba con la línea de la vida de los horóscopos. El quietismo estético tiene esa fuerza alucinatoria», Valle-Inclán (1992), pp. 137- 8. Cfr.* Diario de Galicia *(Santiago, 22-III-l919) en Valle-Inclán(1994), p. 191.*

[71] *El estatismo o molinosismo. Ver Dougherty (1983), p. 162 y J. Ferrater Hora,* Diccionario de Filosofía, *3, K/P, Madrid, Alianza,1984, p. 2255. Puede verse relacionado con el concepto de la contemplación desinteresada: «no pretendemos saber si [...]puede tener siquiera, algún interés la existencia del objeto, antes bien cómo la juzgamos en la mera contemplación» en Kant,* Crítica del juicio, *trad. de J. Rovira Armengol, ed. de A. Klein, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 46.*

Y voy a terminar. Era la fiesta, el santo de un rey. Dos labriegos fueron a Palacio para festejarle. Uno llevaba un cuervo, el otro un borrico. Al llegar ante el monarca uno de los labriegos solto el cuervo que se alejó volando y gritando: ¡Viva el Rey! ¡Viva el Rey! El otro presentó el borrico que no hizo más que rebuznar. El rey entrego al primero una bolsa de dinero y al del rocín una almuerza de cebada.

Cuando se retiraban del Palacio el rey se tropezó con los labriegos y al observar la tristeza de uno le interrogó: ¿Qué tienes? ¿Qué te pasa? Que mi compañero, señor, trajo un cuervo y le han entregado una bolsa con dine[r]o y a mí que traje un borrico que vale mas sólo una almuerza de cebada. Y el Rey replicó: ¡Claro es! Es que el cuervo sabe gritar: ¡Viva el Rey! y el borrico solo rebuznar. Y el labriego exclamo: Pues yo volveré con mi borrico y dirá también: ¡Viva el Rey!

—Pide tiempo —dijo el monarca—. Pues, diez años —contesto el labriego. —Pues si cumplen y no vienes con el borrico para que grite ¡Viva el Rey! te mandaré ahorcar.

Ya en el camino, algo receloso el compañero, hubo de decirle al aventurado: Sabes a lo que te has expuesto; porque no creo que consigas hacer hablar al borrico.

— Ni yo tampoco lo creo. El borrico jamás hablará. -Pues te ahorcaran de seguro.

— En diez años de plazo —replicó— no es difícil que muera el Rey, yo o el borrico.

El tiempo, pues, lo es todo. Ese plazo de diez años en la novela dilata toda la emoción, haciéndole perder intensidad. Sustenta la teoría de que conviene acelerar siempre el tiempo para que con intensidad brote la fatalidad, que es germen de las cosas. Cita varios ejemplos para demostrar su tesis y termina diciendo que guiado por el concepto de Boileau, él que apenas se llama Pedro ha llevado a la novela los procedimientos del teatro.

La sugestiva, por todos conceptos, conferencia del Sr. Valle-Inclán fue acogida al final con una calurosa ovación, recibiendo el ilustre literato innúmeras felicitaciones.

Carlos Valverde [72], «Un comentario a la conferencia del Sr. Valle-Inclán»

Diario de Málaga (Periódico de la tarde), AñoVIII, Núm. 2.109 (Sábado, 30 de Octubre de 1926), p. 1.

El conocido publicista don Ramón del Valle-Inclán, dió una conferencia sobre «Autocrítica» la noche del último jueves en el Círculo Mercantil,

[72] *«Don Carlos Valverde, hombre chapado a la antigua y censor catoniano de novedades extranjerizantes», Bejarano,* op. cit. *,p. 680.*



logrando un merecido éxito y entreteniendo e ilustrando a la numerosa concurrencia algo más de una hora que, en honor a la verdad, nos pareció corta.

Fue su trabajo erudito, variado y ameno: erudito, por la suma de citas oportunamente evocadas que dan una idea clara de su cultura; variado, porque antes de que se pierda o entibie el interés de un aspecto de su conferencia, con habilidad de maestro, aborda otro, similar o congruente, que abre nuevo campo a la ávida curiosidad del público, y ameno, porque matiza su doctrina y juicios con atinados y anecdóticos ejemplos que estimulan el interés y aun promueven el regocijo de sus oyentes.

Vaya, pues, por delante esta declaración franca, paladina, que hago de su conferencia considerada en conjunto, y aun añadiré que, desglosándola, también suscribo y doy por buenas casi todas sus teorías y atinadas observaciones, hijas de un espíritu sutil, como el suyo, y eminentemente filosófico.

Empero, esta filosofía que preside e informa su original discurso, llévale a sentar una afirmación, respetable como suya, pero que no comparto, a menos que el ilustre conferenciante o cualquier otro pensador en su nombre, rectifique mi punto de vista en la materia que voy a esbozar, única en la cual discrepo —y que me perdone por ello— del señor Valle-Inclán.

Refiérome a su teoría de que el arquetipo de belleza, el «desideratum» de la perfección, sea la suprema quietud.

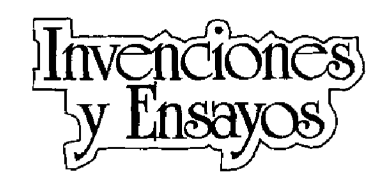
Yo pienso de otra manera; yo creo que la belleza y la perfección se encuentran, no en el reposo, que es el símbolo de la muerte[73], sino en el movimiento, en la actividad, que son el símbolo de la vida.

No me convence, por más que sea muy ingeniosa, la teoría o argumento de la inamovilidad de Dios deducida de su ubicuidad[74]; primero, porque Dios no puede servir de punto de comparación para nada humano; segundo, porque Dios, la Omnipotencia absoluta, puede, con su solo querer, desvirtuar todas las leyes de la naturaleza; hacer que fracase el equilibrio de la estética; la potencialidad de fuerzas de la dinámica; la pereza e inacción de la inercia; llevar el infinito, o estar todo Él en cuerpo, sangre, alma y divinidad en los estrechos límites de la Hostia consagrada ... Dios no puede traerse a punto de comparación para nada terrestre, para nada humano, Dios es el que Es, y en todo caso, si se le quiere invalidar el movimiento Él sale al encuentro de esa teoría con aquellas sus divinas palabras: «Ego sum salus et vite». Pues si Dios es la salud y la vida, y la vida es actividad y movimiento ¿como o porqué[sic] vamos a atribuirle el reposo absoluto?

Haciendo, pues a[¿bs?]tracción completa de la Divinidad en el sentido dicho, por su incongruencia con la materia de que se trata y viniendo al

[73] Sería un caso de quietismo estético. Asume la responsabilidad de «haber estado muerto algún día». Ver Dougherty (1983), 163.

[74] «La aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino, porque la cifra de lo inmutable tiene el rostro de Dios». «Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios» en Valle-Inclán (1992), pp. 62-3.



mundo físico, y aun al mundo espiritual, cuando nos referimos al hombre como ser psicológico, consideremos la grandiosidad ¿qué digo grandiosidad? la sublimidad que nos ofrece la naturaleza con su eterno y acompasado movimiento de rotación, girando los satélites alrededor de los planetas alrededor de los soles, los soles hundiéndose con toda su cohorte astral en un abismo sin fondo, y toda esa maquinaria de los cielos, de la que forma parte nuestro planeta, produciendo en este los días y las noches, las estaciones del año con su perpetuo cambio; en la tierra, de floración y fructificación; en el mar de flujo y reflujo; en el aire, de corrientes portadoras de nubes que fertilizan los campos; y determinando, en fin, todo ese movimiento, la alegría para el espíritu, la belleza para el logro del placer estético, y, en suma, la vida, para todos los seres de la Creación.

¿Produciría el reposo, la quietud absoluta, esa serie de bienes? Al contrario, produciría la muerte: con el postrer movimiento de los astros, vendría el desequilibrio universal; anulada la fuerza centrífuga compensadora de la gravitación ésta, en su último esfuerzo, atraerla hacia los grandes centros solares, planetas, cometas y satélites y el mundo entero se desquiciaría.

Y ¿qué decir de ese otro mundo espiritual, que ya esbocé, del mundo de las ideas, de los sentimientos, de la constante modificación de las leyes y de las costumbres en orden a un mayor perfeccionamiento?

¿Se puede negar la ley del progreso humano? No.

¿Y qué es el progreso sino la actuación evolutiva hacia nuevos y bellos ideales? ¿Y puede lograrse ese progreso anquilosando las facultades anímicas del hombre y condenándole a la inercia?

Jamás: esas tres facultades del alma son libres y como libres evolucionan, se mueven; lo que ayer juzgaron bueno, hoy lo di[s]putan malo, y viceversa.

¿Hace falta un ejemplo? Diga el señor Valle-Inclán si piensa hoy como pensaba hace cuarenta años; si sus ideales políticos y sociológicos son los mismos; ¿verdad que no?[75]

Pues esa es la prueba concluyente de que para el logro de sus ideales políticos o sociológicos, para mi respetabili[si]mos, sean los que fueren ha tenido que mover su espíritu, ha tenido que aceptar como bueno el movimiento.

Esto era lo único que yo quería demostrar.

Antonio Gago Rodó

[75] *La opinión de Valle en la charla es la de no dejar de evolucionar.*



Cuento chino

Camino de Xián me detuve en una aldea para aliviarme la sed y aprovisionarme de frutas que me permitieran no volver a detenerme. Era mediodía y el sol esgrimía en el aire sus alfileres calcinantes con la saña de un enemigo impío. Me entré en la primera taberna del poblado y me asistió la única persona que me encontraba en su interior, fomentándose un poco de brisa con un abanico de proporciones gigantescas. Solicité agua y el anciano que se refugiaba tras el mostrador me dijo que lo mejor para eliminar la sed era el kanji. Ignoraba ese brebaje, pero como estaba recorriendo China para apilar datos y coleccionar detalles que enriquecieran mis reportajes, obedecí ciegamente la sugerencia y me hice servir un vaso de kanji. La orina del demonio no puede resultar tan repulsiva como aquel líquido trasparente que bajó por mi garganta como un tren en llamas que explosionó en mi hígado. Efectivamente la sed desapareció, a cambio de lo cual tuve que sentarme para no perder la conciencia. Por unos segundos la vista se me averió, y sólo recuerdo haber visto al viejo tabernero sirviéndome otro vaso del brebaje, acompañando la acción con unas palabras que venían a informarme que el segundo disparo del veneno producía mejores efectos que el primero. Ni que decir tiene que esa afirmación quedó de momento por lo que a mi respecta, aunque sólo de momento, sin prueba que la avalara. Cuando me repuse exigí un buen tarro de agua, no para matar una sed cuyo cadáver ya se había descompuesto, sino simplemente para despejar mi boca de la llama que la seguía calentando. El agua disolvió algo el sabor del kanji, pero mi lengua siguió durante un buen rato tan anestesiada como si la hubiera pisoteado un pelotón de militares.

Pedí indicaciones al anciano acerca de la situación del mercado, y el anciano me informó que todas las calles desembocaban en el reinto donde



a aquella hora se congregaba todo el pueblo. Evidentemente que su taberna padeciera el desasosiego del vacío, impelía al tabernero a guardarle rencor al mercado. Le rogué que cuidara de mis bártulos y el anciano sonrió por toda respuesta. Prometí volver en menos de una hora.

La muchedumbre atestaba en efecto el mercado. Sin embargo no producía el estruendo propio de las muchedumbres. Hablaba en susurros. Levantaba un leve rumor que contradecía el número de asistentes. Me puse a buscar los puestos de frutas y en uno de ellos dilapidé casi todo lo que llevaba. El resto de mi capital lo había desapercibido en un cinturón que viajaba en un bolsillo interior de una de las carteras que custodiaba el anciano. De repente sentí desconfianza hacia él. Iba a apresurarme a regresar a la taberna cuando unos gritos sobrecogedores se impusieron al rumor de la muchedumbre. Los gritos procedían de la zona donde se comerciaban las telas y los vestidos. Lo que más me sorprendió en aquellos momentos era que el rumor de la muchedumbre no se apagara, como debería haber sucedido, para luego elevarse con más fuerza como síntoma de la inquietud nacida ante los gritos aquellos. Siguió en el mismo tono, como si aquellos gritos no hubieran sido escuchados por ninguno de los componentes de la multitud, como si a nadie afectaran. Y sin embargo, los gritos continuaron. Yo los oía acercándose hacia donde yo estaba, sin distinguir aún qué proclamaban, aunque determinando ya que los arrojaba una mujer. Poco a poco pude ir distinguiendo alguna de las palabras que emergían de su garganta rota. Imploraba que la mataran. Estaba pidiendo que alguien la favoreciera hincándole un puñal. Exigía clemencia a los vecinos. Cadavérica de aspecto, sucia, con la ropa rebajada a harapos, descalza. Se clavaba las uñas en los pechos y se arañaba la cara mientras avanzaba pidiendo que la matasen. De vez en vez se detenía ante algún vecino, lo llamaba por su nombre y le rogaba que fuera él el que la librara de su condena. Vino hacia mí y me llamó extranjero. Nunca he visto un gesto que sintetice con tal exactitud lo que entiendo por horror. El tipo que se encontraba a mi lado me ordenó: no le haga caso. Pero yo no pude apartar mis ojos de los suyos: en su fondo vi un abismo de pánico y soledad en el que se había abolido el tiempo. Comprendí que su condena era eterna, y que nadie estaba capacitado para vulnerar la eternidad terrible que le aguardaba. La mujer siguió corriendo, clamando a los cielos que le cediera un poco de compasión, nombrando a sus vecinos, dejando sus huellas en las calles de aquella aldea de fantasmas que continuaron realizando sus compras, mercadeando frutas y telas, como si nada hubiera sucedido. Cuando los gritos de la mujer fueron apagados por la distancia, recuperé el aliento y regresé hacia la taberna, demudado el rostro por la impresión, tembloroso el pulso. Ahora sí que me procuraría un kanji que me sosegase.



El tabernero me preguntó:

— ¿Ha visto a Sui Yan? Seguro que la ha visto. Si no no necesitaría kanji para soportarlo.

— ¿Quién es? —quise saber después de zaherirme el estómago con aquel veneno calcinante.

— Es una historia muy larga y muy trágica.

— Estupendo. Colecciono historias y hace demasiada calor como para reemprender la marcha.

— Pues entonces sirvámonos más kanji.

Y sirvió más kanji antes de contarme la historia de Sui Yan.

— Como debe saber, extranjero, se nos prohibió hace años concebir más de un hijo por matrimonio, con lo cual hemos acabado prescindiendo de la palabra hermano, pues todos los niños que nacen en China son ya hijos únicos. Esto lleva aparejado diversos problemas que afectan a la propia supervivencia de una familia. Aquí vivimos del campo, y por lo tanto necesitamos mano de obra para recaudar lo suficiente como para cumplir con lo que nos exige el gobierno. Necesitamos hijos, y necesitamos sobre todo varones. Toda la tragedia que usted ha presenciado tiene que ver con esto, no crea que estoy mareándole y extraviándome en aledaños con tal de hacer visible mi protesta para que usted la copie y la reproduzca allá donde vaya a hablar de nosotros. Toda la tragedia de esa mujer tiene que ver con esto que le cuento.

El anciano hizo una pausa, tragó su kanji y se volvió a servir. Yo me sentía intrigado porque no vislumbraba qué relación podía haber entre el exordio que acababa de oír y la mujer derrotada que había visto atravesar el mercado ante la indiferencia absoluta de los vecinos, para los que se había convertido en una costumbre, una mera costumbre que habían digerido y aceptado, que por lo tanto habían anulado sometiéndola al más insobornable de los desdenes.

El anciano prosiguió:

— Cuando un matrimonio concibe a una hija, el cielo se vuelca sobre su futuro, porque su porvenir peligra. De ahí que toda hembra que da a luz a un varón se dice que está bendita. Sui Yan no fue bendecida. Concibió una hija, una hija preciosa que no satisfizo los deseos de sus padres. El marido de Sui Yan, Tai Li, después de reflexionarlo durante semanas, le propuso a su esposa matar al bebé para darse la oportunidad de concebir en un segundo embarazo al hijo deseado que les garantizara el futuro. Las hembras no garantizan el futuro, ya sabe. Se casan, se contraen en matrimonio, y se van. Cambian de padres. Las cosas son así, extranjero, son así.

Sentía arrugas en el cielo de mi boca, como efecto del kanji que me asolaba. Aún así solicité un poco más, y el anciano vertió de nuevo veneno en mi vaso.

— Llevaron a cabo el asesinato. La arrojaron de cabeza, desde la cama hasta el suelo, y a la criatura se le abrió el cráneo como una pera. Un accidente, ya se sabe. Suele ocurrir. Han muerto miles de niñas recién nacidas en China de forma similar. Si algo nos falta aquí, por lo que se ve, es eso, difuntos. Cuantos más muertos haya mejor para todos los demás. No peligrará nuestra supervivencia. Somos demasiados y sobramos muchos. Los ancianos deberíamos ser un poco más patriotas y deberíamos arrebatarnos la existencia por propia voluntad. Un gesto de generosidad que pocos tienen. De esa manera los matrimonios jóvenes no precisarían deshacerse de sus criaturas recién nacidas cuando éstas son niñas. Dentro de 20 años los varones multiplicarán a las hembras. Es un augurio. Ya verá. Puede decirlo tal como lo digo yo. Es un augurio que no fallará.

Poco a poco se me iba diezmando la visión. El kanji me hacía ingresar lentamente en un sopor grato que colgaba pequeñas piedras invisibles de mis párpados obligándome a hacer un esfuerzo para que no se me cayeran. Intenté reducir los efectos del veneno con un poco de agua, pero sirvió de poco. Las pausas con que el anciano salpicaba su relato ayudaban a que se acentuara mi ataraxia.

— Sui Yan y Tai Li no esperaron un solo mes para producir la nueva criatura. Esta vez tenía que ser niño, por fuerza, no podían ser castigados por lo que habían hecho, el destino no podía depararles tal condena. Pero el destino también se equivoca, y de nuevo les infligió una hembra. Tai Li llegó a pensar en suicidarse. Se pasaba las horas ahí, donde está usted, empapándose de kanji, y el kanji es leal y honorable cuando le muestras respeto, pero cuando se lo pierdes se convierte en la peor de las serpientes, se te enrosca en la garganta y te inyecta su veneno consiguiendo que ya no puedas prescindir de él. Yo trataba de no suministrarle todo el kanji que me pedía, pero cuando un hombre cava día tras día su propia fosa, cuando con sus propias manos decide abrir un agujero en el tiempo donde encerrarse, uno no puede hacer nada, le fallan las convicciones, se siente impotente para declararle sus errores, porque quiénes somos nosotros para declarar como errores lo que tal vez no sea sino única salida.

Yo intentaba imaginarme a aquel hombre ocupando el mismo lugar en el que yo me encontraba. Intentaba dibujar su rostro recreando al anciano tabernero, haciéndolo más joven. Tal vez fuera como él. Tal vez fuera su propio hijo y por eso conocía con tanto detalle la historia. Tal vez fuera él mismo, avejentado en unos pocos años, convertido en un anciano que había olvidado incluso quién había sido.

— Matar a la segunda criatura ya sería excesivo. La justicia le reclamaría explicaciones que no sería capaz de dar. Se hundiría en la miseria y su



mujer quedaría atrapada como cómplice del asesinato. Así que optó por una segunda salida, también peligrosa, pero al menos legal. Pagar la excesiva, inalcanzable multa que se les impone a quienes se atraven a concebir un segundo hijo. Cuando una hembra está embarazada por segunda vez puede optar por abortar a costa del Gobierno, o concebir a la criatura, después de lo cual se la operará para que no vuelva a tener hijos cuando se levante la veda y se recupere la palabra hermano (dicen que para dentro de diez o quince años se permitirá un segundo hijo sin multas, ya veremos). Tai Li hizo cuentas y resolvió que merecía la pena arriesgarse, someterse a la justicia y satisfacer la multa que se les impone a quienes conciben un segundo hijo y mantienen viva la palabra hermano. Yo tenía dos hermanos. Murieron ya. Cada uno tuvo tres hijos. Yo no tuve hijos. Sólo una hija que se marchó hace ya mucho tiempo. Se casó con un hombre que le prohíbe venir a visitarme. Su madre, mi mujer, se murió de cansancio o de tristeza, no sé. Lo último que me dijo fue: si hubiéramos tenido un hijo. Sí. Si hubiéramos tenido un hijo... pero ya sabe, el destino. Sencillamente el destino.

Durante meses ahorró Tai Li. Trabajaba día y noche, apenas gastaban nada. La niña padeció hambre, sacrificada de esa manera a la urgente necesidad del hermano. Cuando reunieron el dinero suficiente para pagar la multa que les impondría en cuanto se denunciara el embarazo, decidieron retar otra vez al destino y fabricarse una esperanza. Habían pasado cuatro años desde el nacimiento de la niña. Una niña escuchimizada, que apenas si podía mantenerse en pie dada la escasa alimentación con la que la cuidaban. Tai Li me contaba, en aquellos meses, que si nacía otra hembra se mataría después de matar a su mujer y a las dos niñas. Pero no hizo falta. Por fin nació el crío deseado. Un niño precioso que llamarían Sing Pei, aunque él nunca llegaría a saber el nombre que habían elegido para él. Es curioso, verdad, nadie sabe su nombre hasta que no lo oyen en boca de otro.

Ya había adelantado algo del carácter trágico de la historia. Así que el niño murió pronto, pero ¿fue esa muerte la que provocó la locura de la mujer que había visto, medio desnuda, implorando que le hicieran el favor de matarla? El tabernero escupió al suelo y continuó:

— Cuando nació el niño, Tai Li, ufano de haberse salido con la suya, haber retado al Gobierno y haber vencido a pesar del alto coste que esa victoria le había producido, no supo aguantarse su alegría y tomó al bebé, lo desnudó y salió a las calles de la aldea mostrándolo a todos. De su mano caminaba la pequeña, que lo observaba todo con aquellos ojos a punto de salírseles de las órbitas. Tai Li llevaba al recién nacido con un solo brazo, y con la barbilla señalaba el sexo del recién nacido y decía a

todos aquellos con quienes se cruzaba: 550 me ha costado esa cosita que le cuelga ahí al mocoso, 550, el trabajo de tres años, pero merece la pena, esa cosita tan diminuta vale 550, tres años de trabajo, pero ahí está, la salvación de mi futuro. Y todos le felicitaban y le vitoreaban, y pronunciaban su nombre, francamente felices, y se llegaron a la taberna a celebrar la victoria de Tai Li, mientras su esposa se recuperaba de la pesadilla postrada en la cama. 550 le había costado aquel pene minúsculo, en efecto, el trabajo de tres años, los lentos ahorros de tres años, el hambre padecida durante tres años, la endeblez y decrepitud de la hija y la esposa durante tres años de insomnio. Brindemos por Tai Li que retó al destino, sí, brindemos.

El tabernero amagó un brindis pero mi vaso estaba vacío. Lo volvió a llenar y entonces sí brindamos por aquel hombre que estuvo sentado donde yo me encontraba y un nuevo tren ardiendo me arrasó la piel de la boca, descendió por mi garganta y estalló en mi hígado, subiéndome hasta el cerebro la temperatura infernal que me obligó a cerrar los ojos y exhalar un suspiro.

— Pero con el destino no se juega. El destino tiene las cartas marcadas y es un bromista. O a lo mejor no es un bromista y también comete sus equivocaciones, quién sabe. Yo no lo sé, y no me quejo de no saberlo. No me quejo por nada. Siempre es mejor no quejarse, más saludable para la higiene de uno. No se queje nunca, extranjero, no se queje, que quejándose es poco lo que va a conseguir. Es mejor aceptar las cosas como vienen y cuando el destino comete un error piense que ya lo corregirá en el futuro. Tai Li le quiso corregir el error al destino, pero el destino es como el kanji: si lo respetas te adula, y si no, te destroza. Tai Li volvió a su faena, alegre porque vislumbraba un futuro en el que no le faltaría el socorro del hijo. Trabajaban él y su mujer de sol a sol, y en la casa quedaban la pequeña de cuatro años y el recién nacido. La madre se acercaba de vez en cuando a vigilar a sus hijos. También le ayudaba en esa tarea la hija de una vecina, un poco mayor que su primogénita. Una mañana las dos niñas se arrimaron a la cuna prohibida donde descansaba el bebé, y la mayor le dijo a la otra:

— ¿Quieres que le toquemos eso que le ha costado a tu padre 550?

— No me deja mi madre.

— Pero no va a enterarse. El bebé vale 550 porque tiene eso ahí colgándole, y como tú no tienes pues no vales nada.

— Pero si le tocamos se darán cuenta.

— ¿Cómo van a darse cuenta?

— Llorará y mi madre escucha cuando el bebé llora y se presenta en seguida a callarlo.



— No llorará, y si llora nos retiramos y cuando llegue tu madre decimos que no sabemos por qué llora.

Y las niñas destaparon al bebé y le desnudaron, y observaron aquello que valía 550, y luego lo depositaron de nuevo en la cuna. Pero al día siguiente, estando sola la hija de Tai Li, se dirigió a la cuna de su hermano, le destapó de nuevo y le volvió a mirar el pene. Lo tocó entonces. Estiró un poco. Luego fue a por un cuchillo y le tajó aquello que había costado 550 a su padre, tres años de agonía. Y el recién nacido empezó a desangrarse, mudo, sin emitir un solo grito, con los ojos abiertos, mirando a su hermana, pero sin emitir un solo grito. No tardó en morir. La niña tapó al bebé y se fue a su catre a seguir dibujando. Le gustaba dibujar. Yo tengo algún dibujo que me regaló Tai Li. Dibujaba frutas sobre todo, aunque en una ocasión me hizo un retrato que conservo. Es un garabato, claro, pero yo lo conservo como si fuera un tesoro. Me emocionó que quisiera dibujarme, ya ve, y eso que nunca fui especialmente cariñoso con ella, nunca le regalé una manzana siquiera, y ella sin embargo me hizo un retrato, es un garabato, sí, pero bueno, lo hizo ella.

La tragedia ya estaba descrita, pero ¿y la madre? ¿y el padre?

Encendí otro cigarrillo mientras llegaban las respuestas a esas preguntas.

Cuando llegó Tai Li y fue a besar a su pequeño vio horrorizado el charco de sangre que empapaba las mantas que lo protegían. Corrió hacia él y sostuvo el cadáver de su hijo durante un buen rato, incapaz de llorar. Ese detalle acerca de su incapacidad para llorar en aquel momento no sé de dónde proviene, pero así nos lo hemos ido contando todos y así lo legaremos a los herederos. Tai Li volvió a depositar el cadáver del bebé en su cuna y luego se acercó a su hija. Nadie oyó gritos ni escándalo de ningún tipo. Le quebró el cuello de un golpe. La chica debió morir en el instante. Luego Tai Li cogió el cuchillo ensangrentado con el que su hija había arrancado el pene al bebé, y se tajó su propio pene. Después se ahorcó de una viga de la casa. Así lo encontró su mujer cuando llegó. El destino, ya ve. Siempre llegaba ella antes a la casa, pero aquella tarde invirtió el orden de llegada, tal vez si ella hubiera llegado antes la niña aún estaría viva, y el mismo Tai Li también, borracho y destrozado, pero vivo. El destino es así. Llegó él antes. Mató a la hija, se cercenó el pene y se ahorcó. Cuando Sun Yin llegó a su casa creyó haberse introducido en el sueño de un demonio. El bebé inundado de sangre, la hija con los ojos ya extraviados en el infinito, y el marido, desnudo, sin pene, chorreando sangre, y colgado de una viga. Los dioses deberían haberla favorecido con una amnesia, un golpe de olvido que la librase del presente en aquel momento, que le extirpase la identidad, que la anulase. Pero no, su corazón fue demasiado fuerte y no tuvo la fortuna de que un infarto la apremiase.

Cuando recobró la conciencia, cuando se dio cuenta de que aquello que estaba viendo no era una pesadilla, cuando supo que su hijito de veras ya no existía, su hija y su marido tampoco, salió a la calle gritando, implorando que alguien la matase, arrancándose las ropas, clavándose las uñas, golpeándose la cara contra las paredes, arañándose, ayúdenme, ayúdenme, y en su desesperación iba de vecino en vecino reclamando esa caridad que ninguno supimos darle. Recorrió casa por casa la aldea, miró los ojos de todos los vecinos, nos sacudió a todos, aporreó todas las puertas, y nadie la ayudó. Se perdió en el bosque aquella mañana por comprobar si alguna alimaña le ofrecía el auxilio que nosotros no podíamos darle. Y a la mañana siguiente, a la misma hora en que se congrega toda la aldea en el mercado, oímos espantados los gritos de Sun Yin acercándose de nuevo, repitiendo sus súplicas y marchándose otra vez sin obtener lo que pedía. Hace ya doce años de esto. Y Sun Yin sigue surcando las calles de la aldea a la hora del mercado, procedente del bosque en el que mora, y en el que se pierde después del mediodía. Es una costumbre de la aldea. Ya ve, así hemos admitido ese horror. Hasta que algún extranjero quiera hacerle el favor de librarla de su condena, una condena que le ha impuesto el destino nadie sabe por qué. Pero a lo mejor el destino le tiene asignado un final dichoso. Quién sabe, a lo mejor algún día, un extranjero se atreve y la libra del castigo. Pero hasta ese día, seguirá cruzando la aldea cada mañana, pidiéndoles a los vecinos que la maten. Pero aquí somos cobardes y preferimos verla cada mañana. Sí.

No supe qué decir. Pregunté cuánto debía por el kanji y el tabernero me dijo que nada. Me fui sin agradecer siquiera la gratuidad del veneno.

— Vuelva alguna vez, extranjero, o mande a compatriotas suyos a esta aldea maldita. Tal vez alguno de ellos sea una de esas erratas del destino que corrija nuestro pasado.

Puse rumbo a Xián, pero al bordear el bosque experimenté una inquietud extraña, un desasosiego pungente que fue sometiéndome hasta convertirse en una certitumbre: yo había detenido mis pasos en la aldea, había llegado a conocer la historia de aquella mujer, su tragedia, había sido emponzoñado por el soporífero alcohol del tabernero, porque ocupaba un pepel en esa historia. Yo sería el encargado de finar la tristeza perturbadora de aquella mujer, de acabar con sus súplicas, de dedicarle un poco de comprensión y liberarla de la onerosa pesadilla que la había hundido. Tendría que adentrarme en el bosque, sombrío y espeso como suelen ser los bosques de los sueños, encontrarla y, sin aguardar a que de nuevo me perturbara con sus ruegos, arrebatarle una existencia que hacía mucho la había abandonado, que se había convertido sin más en el movimiento inerte al que a veces nos fuerza la cobardía.



Avancé pues por el suelo de sombras, crujiendo mis pasos al quebrar ramas y hojas, oyendo el festival de clamores con que los pájaros ocupaban el aire verde, mirando a una y otra parte por ver si adivinaba dónde podía guarecerse la mujer a la que iba a liberar del futuro. No tuve que encontrarla. La vi acercárseme lenta, sin que sus pasos quebraran ramas ni hojas secas, fijos los ojos en mi mirada fija, tenso el gesto como el de una máscara de piedra.

— ¿Qué buscas extranjero en este camino?

— He venido a obedecer tus súplicas.

— ¿Quieres decir que estás dispuesto a matarme?

Y sonrió, y entonces vi que le faltaban tres dientes, y me pareció más vieja que en el mercado.

— Sí, si sigues queriéndolo.

— Yo hace mucho que no tengo más deseo que el de morir. Pero no me preguntes por qué entonces he seguido viva, si al fin y al cabo, una de nuestras capacidades es la de adelantarnos a la muerte provocándola nosotros mismos. No sabría qué contestar. Cada mañana al despertar me horrorizo al sentir que aún estoy viva, y entonces corro a la aldea a implorar ayuda, una ayuda que nadie me ha querido conceder nunca.

— Por eso estoy aquí. He venido de muy lejos, y ahora sé que nuestros destinos se cruzaban en este bosque.

— ¿Sabes por qué me he atenazado tantas veces en que yo misma iba a concederme la muerte?

— ¿Por qué?

— Por temor a que luego de muerta recuperase la conciencia en un lugar donde volviera a reunirme con mi esposo. Lo he detestado tanto durante estos años, que no soporto la idea de volver a verlo. Confío ciegamente en que en el lugar al que parto no haya nada, sólo inconsciencia, sólo vacío, ninguna imagen, ninguna voz.

— En el vacío no se propagan las voces, amiga. No te preocupes. Allá donde te diriges se perderá todo lo que eres y todo lo que has sido.

Ni yo mismo valoraba las palabras que emergían de mi interior, como si una convicción firme, religiosa, las hubiera aprehendido de sabias y antiguas doctrinas hacía tiempo. Sentí que esas palabras no me dejaban hablar, que las palabras, en efecto, a veces no nos dejan hablar, y acudimos a ellas como a una tabla de madera del náufrago, sin reparar en que hay olas cuya potencia no puede soportar ninguna barca improvisada, aunque resulta inevitable pensar que cuando se ha alcanzado un trozo de madera tras el naufragio se está más cerca de la salvación, se alimentan las esperanzas por haber retrasado la hora del fin. Pero la hora del fin había llegado. La mujer se me acercó y en un susurro me exigió:

— Hazlo ya.

Creo, aunque esta impresión debe haber sido embaucada posteriormente por uno de esos artificios a los que tan propensa es la memoria, que todo cuanto recrea lo quiere convertir en mero cine, creo, en fin, que el clamor de pájaros se quebró en silencio cuando hundí mi puñal en su corazón. Luego he soñado a menudo con ese instante y a veces, en el momento de adentrar mi arma en su pecho, la mujer se desinflaba como si fuese un muñeco. Humedecidas por su sangre, mis manos la sostuvieron un momento, mis ojos sostuvieron su última mirada, y mi mejilla recogió su beso agradecido. La dejé allí, tumbada en el suelo, mientras los pájaros, si es que de verdad interrumpieron sus cánticos, reanudaron el festival. En pocas horas las alimañas darían cuenta de su escualidez. Salí del bosque y me fui a Xián, con los ojos aún nublados por el kanji, la memoria empañada por los ojos de la mujer, y el corazón saltándome en el pecho como una pelota.

Juan Bonilla





Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista

Tras casi dos décadas de silencio, la revalorización a comienzos de los setenta de este movimiento vanguardista de la posguerra española (1945-1948) tiene mucho que ver con la reactivación del clima experimental que se estaba viviendo en plena agonía del régimen franquista. Ante este «descubrimiento» tardío suele olvidarse la continuidad con los movimientos del brillante momento literario yugulado por la guerra civil, en cuyo rescoldo se gesta al igual que otros conatos sismográficos menores, como el *introvertismo*, el *tremendismo* —cuya entidad de ismo inconsciente es reconocida por el autor de *La familia de Pascual Duarte*— o el *introrrealismo* del propio Ory y del pintor dominicano Darío Suro. También conviene recordar sus orígenes como vanguardia «nacional», apadrinada inicialmente por el Régimen. La inmediata evolución del postismo hacia derroteros polémicos e inconformistas lo hicieron pronto incómodo, incluso para sus mismos valedores. *Postismo* y *Cerbatana*, ambas de 1945, no lograron pasar del primer número y los gestos exasperados y las discrepancias que pronto surgieron entre sus miembros propiciaron su disolución en 1948. Con todo, en esos pocos años se habían afianzado las semillas de un saludable inconformismo estético, compartido por un núcleo más amplio de escritores y artistas plásticos como Camilo José Cela, María Luisa Madrilley, Nanda Papiri, Ignacio Aldecoa, Gloria Fuertes, Francisco Nieva, Angel Crespo, Fernando Arrabal, Gabino-Alejandro Carriedo, Antonio Fernández Molina o Antonio Fernández-Arroyo[1].

El cultivo del cuento o la novela tampoco fue ajeno a las preocupaciones postistas, con aportaciones significativas de la mayor parte de los autores citados. Cuestión diferente es la de dilucidar la existencia y las características de una prosa postista como categoría diferenciadora de estas subterráneas producciones, tarea tan abandonada como polémica a

[1] *Proporciono una visión de conjunto de esta vertiente creativa en mi artículo «Introducción a la narrativa de los postistas», en el nº 19 de la revista* Castilla.



la que las presentes páginas pretenden contribuir mediante el estudio de uno de sus prosistas más representativos: Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923). Si su poesía viene siendo objeto de constante atención crítica, no ha sucedido lo mismo con sus libros de cuentos, y menos todavía con su desconcertante novela *Mèphiboset en Onou* que hasta el momento ha pasado totalmente desapercibida[2].

Un narrador postista

En el prólogo a *Toro-Mujer* de Gregorio Prieto, Ory establecía las bases de la poética de la narración postista. La ficción poética —decía, comentando a Weidlé—, la creación de personajes, de acciones, de mundos imaginarios, es la forma menos contestable, la más evidente y, sin duda, la más antigua del arte revelado por intermedio de la palabra. La novela llega a producir esos efectos de manera cada vez más confirmadora, aunque la «esencia de la ficción» no cambia en sus distintas formas de introducirla, como puede ser un cuento, un drama o un pasaje místico. Lo que importa es solamente esto: que los personajes creados tengan vida y desarrollos propios, que hablen y demuestren sus estados espirituales y que mueran, al fin, si ese es su destino, como sucede en la tragedia. ¿Y qué más da que ese mundo y los personajes que moran en él se parezcan más o menos a nuestro universo cotidiano y a las gentes que lo habitan? Poco puede impacientarnos tal o cual similitud, si lo que impresiona, sobre todo, es el hecho de encontrarnos ante un mundo imaginario.

Debe retenerse esta defensa de la incongruencia narrativa, porque «ya no se trata aquí de crear personajes reales, susceptibles de ser confundidos, a menos que esto ocurra de un modo emblemático, con los hombres y mujeres de esta tierra (...), sino que el autor ha sabido, merced a una inspiración genial, dar cabida en su fuerza creadora a esa concepción personal de su mente y fabricar un ser totalmente metamórfico, si bien no precisamente humano, que contiene, por cierto, una maravillosa dosis emocional de humanidad y, ¿por qué no decirlo?, una conclusión filosófico-moral»[3].

Ory da implícitamente por supuestos los planteamientos vanguardistas que todavía estaban en vigor en una parte de la novela y del cuento de los años cuarenta. No hay contradicción, por lo tanto, entre las reflexiones orteguianas sobre el destierro de lo anecdótico y el empeño de Ory en rescatarlo. La anécdota de Ory no es «la historia de Juan y de María» que ridiculizaba Ortega en sus diagnósticos de los años veinte sobre la deshumanización del arte, sino esa observación momentánea o ese detalle predilectos

[2] Mèphiboseth en Onou. Diario de un loco. *Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973. Ory ha venido reuniendo sus principales cuentos en los siguientes libros:* El bosque *(Santander, Hordino, 1952);* Kikiriquí-Mangó *(Madrid, Imprenta Sáez, 1954);* Cuentos de la dicha y del miedo *(1960-1969, inédito);* Una exhibición peligrosa *(Madrid, Taurus,1964);* El alfabeto griego *(Barcelona, La Esquina, 1970) y* Basuras, *donde recoge una selección de su producción cuentística anterior (Madrid, Júcar, 1975). Es autor además de dos novelas inéditas,* La vida sin bondad *y* El caballero, la Muerte y el Diablo, *testigo del reto a tres bandas que con este título se impusieron en 1944 Ory, Chicharro y Sernesi, según afirma Jaume Pont en «Una novela inédita de Eduardo Chicharro».* Scriptura, *3, 1986, pp. 63-73.*

[3] *Carlos Edmundo de Ory: «Prólogo» a* Toro-Mujer *de Gregorio Prieto. Madrid, Ed. Cobalto, 1949, s.p.*



del arte nuevo, de los que se expresan lúdicamente sus potencialidades ficcionales.

Generalmente, esa anécdota es una historia anónima, un hecho insignificante tomado de la «materia cruda de la vida, y testimonio, en última instancia, de una esencialidad confusamente perdida en los bosques psicológicos del mundo»; una situación observada en comportamientos humanos, «vírgenes aún de la estigmatización popular y dejados atrás por la filosofía, cotidiana o eterna, que no quiso descubrir en ellos trascendencia alguna»; en fin, en otros casos, dicha anécdota puede tener relación con el subconsciente del artista y de sus fijaciones obsesivas. En cualquier caso, es una anécdota que, «salga de donde saliere, no sabemos si nos hace sonreír o más bien nos hace sollozar, por risueña o por sombría. ¿Se trata, al fin y al cabo, de una abstracción?»

Para Ory, una anécdota puede sucumbir, puede no ser recogida por nadie y perderse para siempre. Y, de hecho, sucumbiría, a no ser por esa función redentora de la ficción postista. «Ahora bien, existen ondas aéreas, ondas animadas por la mano silenciosa del tiempo que, como un olor indefectible, invitan a penetrar, si poseemos finos élitros, en las revelaciones del ambiente»[4]. De hecho, las narraciones de Ory consisten en estirar hasta el absurdo una situación o una anécdota «no estigmatizada» por el tópico, es decir, rescatada del gris anonimato de la vida cotidiana. El milagro ocurre frecuentemente en el hecho de reparar en lo obvio y en tender un cerco enrarecedor en torno al héroe. Entonces deviene lo insólito, la sorpresa, a partir de diálogos cargados de trivialidad, o de un discurso narrativo aparentemente neutro en su función informativa. Puede haber relatos, como *La alfombra*, en los que el narrador aplique a la ficción una lente deformante que llegue a dispararla hacia un clímax absurdo[5]. Pero lo habitual es que lo absurdo surja sin dificultad de un gesto, una fijación o una situación aparentemente intrascendentes en su inocencia ficcional, por la vulgaridad del contexto en el que éstos han emergido. El relato consistirá en transportar ese indicio germinal a otra realidad, incluyendo, en esa nueva realidad creada, la propia realidad del escritor, el universo de sus sueños y obsesiones.

El recurso a la especulación ficcional va a ser inherente en muchos casos al propio desarrollo de la acción o a la creación de ambientes intemporales o fantasmagóricos. Como en la narración vanguardista de los años veinte, la escritura va acompañada del espejo que refleja su proceso y, en ocasiones, advierte al lector de sus trampas constructivas. Así, en *La lista* se puede leer que «allá Arriba, el tiempo de ida y el tiempo de vuelta son una misma cosa»[6], mientras que, como se ha señalado, el mundo onírico suele descodificarse, aunque, como en algunos cuentos de

[4] *Carlos Edmundo de Ory: «Prólogo»* cit.

[5] *«Pero ya he exagerado demasiado. Mi pluma ha ido lejos la muy loca. Ahora me doy cuenta de todo lo que he exagerado durante el relato del triple suceso anterior...»* (Basuras, *p. 55).*

[6] Una exhibición peligrosa, *p. 68.*




Borges, el marco referencial pueda ser a la vez otro sueño contenido en otros sueños. Así sucede en *El carnaval,* de arranque tan caótico y visionario, que el héroe llega a afirmar que «cuando me despierto no comprendo cómo no me desperté desde un principio (...). A través de tanto tumulto escuché frases perdidas en el aire que se filtraban en mis sueños como por un embudo. ¿Soñaba o no soñaba?»[7]

La mirada —con su correspondiente espejo especulativo— es uno de los demiurgos más decisivos de la narrativa oryana. La aplicación de la mirada a un fragmento cualquiera de la realidad opera el milagro de aislar el contexto, y todo lo que pueda pasar a continuación se desprende de esa minuciosa observación de lo evidente. Como el estudiante, que...

> ... miró el suelo y se hundió el suelo en sus ojos por un instante muy largo y extrañamente deleitoso. Ya no tenía ojos ni cabeza. Sólo vivía un descendimiento instantáneo, como un fenómeno de sangre suspensa y del pensamiento suspenso, en tanto que su conciencia automática, trocada en apoteósica materialidad, como una grúa sutilísima, se puso al servicio del sueño. Era como un bajar a cierta profundidad arrastrando el cuerpo sin espacio ni tiempo.
>
> Le despertó por fin la percepción repentina, bruscamente aparencial, de la alfombra como cercano objeto físico. El suelo era, naturalmente, una alfombra extendida por completo a lo largo y ancho del pavimento; no se distinguía resquicio alguno del suelo[8].

Esta mirada es fecundante porque está revestida de poderes mágicos. Es la percepción iniciática de la cábala, pero, a la vez, una mirada infantil, la de la inocencia ante lo maravilloso. No por azar varios cuentos oryanos se acogen al patrón estructural de la parábola («Parábola del necesitado», «Parábola del hombre que quería matar su amor propio», «Parábola del bolso» y «Parábola del Papa»[9]). También *Las tres llaves* o *El mar,* donde un niño enfermo —como en el ejemplo agustiniano— quiere que le traigan a su casa toda la inmensidad marina.

La «Parábola del hombre que quería matar su amor propio» es la más representativa de esta vinculación, más que al género bíblico, al candor y la sencillez del cuento tradicional. Lo es también el relato del pescador enfermo y pobre, que traía dos truchas en su red y que, compadecido de los dos peces aún vivos, los coloca en la única olla que tenía y se resigna a cenar patatas. Lo maravilloso que sucede después se teñirá de tintes expresionistas y surrealistas: al no encontrar agua para que vivan las truchas, se orina en la cazuela y los peces ennegrecen y se convierten en ratones. Los coloca en una jaula y, al despertarse al día siguiente, contempla con sorpresa cómo dentro de la jaula se encuentran dos truchas muertas. Por último, en «Pues bien» confluyen el patrón del cuento de la buena pipa y el cuento que se cuenta a sí mismo. En él aparece un Ory

[7] Una exhibición peligrosa, *p. 264. Este mismo cuento es ejemplo de «relato del relatar» anclado en la estela más representativa de los ismos: «¿Qué estoy a punto de oír? Lo que escucho a través de la murga son frases cortadas con tijera. A decir verdad no sé de dónde vienen. Reconozco tan sólo que son voces varoniles. Copio literalmente.» (p. 265).*

[8] *«El suelo».* Basuras, *p. 63.*

[9] Una exhibición peligrosa, *pp. 249-260.*



cuentista que, a lo largo de dieciséis brevísimos capítulos, y ante el requerimiento de un grupo de niños, teje, desteje y comenta una historia[10].

Otras veces esa reflexión sobre el proceso del relato afecta a la entraña misma de la anécdota . Así, lo que le sucede al pescador enfermo se aclara como *suceso mágico* o *metamorfosis*, sin excluir la posibilidad de que quizá sea resultado de su estado febril, mientras que en *El suelo*, el acontecimiento mágico queda convocado como «pesadilla» o con los latines divinos y esotéricos de *raptus est* y *extasus*.

La atmósfera kafkiana

Un crítico afirmaba a propósito de *Kikiriquí-Mangó* que Carlos Edmundo de Ory pudiera haber nacido muy bien en Praga, como Kafka o Rilke, o en la isla Mauricio, como Malcolm de Chazal. Tales eran sus extrañas configuraciones mentales, necesarias para buscarle nuevos ángulos al vulgar y siempre repetido espectáculo de la vida humana[11]. Quizá la máxima referencia de la narrativa de Carlos Edmundo de Ory sea la obra de Kafka, a quien le dedica dos iluminadores artículos en 1964 y 1965[12]. Su propio proceso de escritura es, de algún modo, tan kafkiano como el Poder omnipresente del Dictador, ya que «bajo las dictaduras más oscurantistas, siempre se produjeron fermentos de habla sorda, por no decir tartamuda, capaz de emitir mensajes cifrados. Todo menos la sordomudez. Así surge una literatura críptica o una poesía metametafórica, so capa de esoterismo o de esteticismo, que siendo fraude es chasco a la vez. A mí me divierte mucho ese juego subversivo, y no en vano los postistas inventamos el *enderezamiento*, virtud capital de la modificación que, fuera de la belleza, puede emplearse para embaucar»[13].

Está por hacer la historia de la recepción de Kafka en España. En cualquier caso, dicha recepción, como la de los grandes maestros de la novela europea, comienza en las páginas de la *Revista de Occidente*, donde en 1925 se traduce por primera vez *La metamorfosis*[14] y los cuentos «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio»[15] mientras que Ramon María Tenreiro reseña con amplitud *El proceso* y *El castillo*[16]. Por lo tanto, la obra de Kafka resulta ya familiar para los prosistas anteriores a la guerra civil.

El gran *boom* del novelista checo en el mundo occidental sucede a partir de la Segunda Guerra Mundial. Como afirmaba Ricardo Gullón en 1952, tan sólo había necesitado un cuarto de siglo escaso para ganar a las

[10] Una exhibición peligrosa, *205-235*.

[11] «Aerolitos. *Prefacio de Marcel Bealn*». Indice, *166, 1962, p. 12*.

[12] *También los extractos de su* Diario *pueden constituir una referencia. En este sentido, el día 15 de octubre de 1950 anota: «Compro* El castillo *de Franz Kafka» (p. 76). En 1953 adquiere el* Diario íntimo *(p. 179). Más adelante confiesa: «Paso las noches leyendo cómo han sido las muertes de Kafka y de Rimbaud, de Hölderlin y de Carlyle, mis bienamados» (p. 191). A los pocos días escribirá «Una exhibición peligrosa». Las muestras de admiración, si bien no se prodigan en los años sucesivos, cuando aparecen no dejan de ser significativas: «Con el dinero reservado para pagar al sastre este mes, compro un libro. ¿Tengo derecho de hacer tal cosa? Mi deber es ir a ver al sastre y explicarle todo. Imposibilidad de hacer una cosa tan absurda. Por lo tanto, he cometido una falta pura y simplemente. El hecho es que si pudiera explicárselo al sastre, quizá comprendería. Incluso el sastre me pediría el libro para leerlo: los* Diarios *de Kafka». «Kafka soñaba enormemente. Creo yo. De* eso, *él y yo sacamos* esto». *(p. 277).* (Diario. Vol. I. *Barcelona, Ocnos, 1975).*

[13] *Antonio Beneyto:* op. cit., *p. 402* .

[14] Revista de Occidente, *VIII y IX (1925).*

[15] Revista de Occidente, *XVI (1927) y XXXVIII (1932).*

[16] *«Frank Kafka:* Der Process». Revista de Occidente *XVI, 1927, pp. 385-391.*

minorías literarias y artísticas del mundo entero y para conquistar algunas sólidas cabezas de puente en los reductos mayoritarios[17].

Es importante subrayar que a Kafka se le leyó inicialmente como autor experimental. Fueron en primer lugar los surrealistas quienes se fijaron en su nombre; pero su fama no llegó a universalizarse más que por obra y gracia de los existencialistas, de Jean Paul Sartre y Albert Camus, cuyo éxito mundial en la posguerra difundió por el mundo el nombre del oscuro y genial escritor checo, fallecido veinte años antes, pero que estos herederos habían leído en las pequeñas ediciones iniciales que la infidelidad de Max Brod había propiciado[18].

Por esas mismas fechas posbélicas comienza a experimentar una difusión semejante en lengua española. A este respecto, merecen destacarse los insólitos cuentos de cierto parentesco kafkiano contenidos en *Smith y Ramírez S.A.* (1957) de Alonso Zamora Vicente. La vía americana, que pasaba inevitablemente por Bioy Casares, Silvina Ocampo y, sobre todo, por Borges, venía a asociar la moda de Kafka a la tradición fantástica acuñada en el romanticismo, potenciada por modernistas como Lugones, Horacio Quiroga o Clemente Palma y continuada por vanguardistas como Vicente Huidobro (sin olvidar las conexiones postistas con Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar a través de las revistas literarias argentinas). A principios de los cincuenta ya estaba traducida en Argentina toda su obra y acababa de editarse en España el libro que le dedicara su íntimo amigo Max Brod[19]. En 1945, la *Revista de Occidente* volvía a editar *La metamorfosis*[20] y Guillermo de Torre se ocupaba del checo en su ensayo *Valoración literaria del existencialismo*[21].

La relación puede hacerse mucho más extensa. Debe incluir, al menos, un estudio de Ricardo Gullon[22], y los mencionados de Ory. En 1966, Valbuena Prat podía detectar en la nueva redacción de su *Historia de la Literatura* «la viscosidad obsesionante de las novelas de Kafka, hoy las más leídas»[23].

Más parco en su valoración, Fernando Puig lo consideraba desde la revista *Insula* como un autor raro, pues el público de Kafka, a pesar de lo pasajero de la moda, «había sido —tal vez lo será siempre— sólo éste: el refinado o el curioso o el que nutre de él sus excentricidades. De todos modos, poca gente»[24]. Sin ocultar sus preferencias por Sartre, Puig ponía de relieve la afinidad de Kafka con el existencialismo francés[25]. Si admitía, al margen de las modas, la originalidad del autor de *El proceso,* la reducía a una originalidad puramente literaria: a su absurdo expresivo, del que resultaba «un hilo de palabras que se llama novela». El experimentalismo que implicaba dicho absurdo expresivo sería el aliciente de las primeras lecturas de la posguerra española. Las siguientes se encargarían de afinarla

[17] *Ricardo Gullón: «Recuerdos de Kafka».* Cuadernos Hispanoamericanos, *29, 1952, pp. 215-217.*
[18] *Rafael Conte: «La posteridad negada».* El País, *3-VII-1983, p. 2.*
[19] *Ricardo Gullón :* art. cit., *p . 217 .*
[20] *Franz Kafka:* La metamorfosis (y dos narraciones más). *Madrid, Revista de Occidente, 1945.*
[21] *Buenos Aires, 1948.*
[22] *Ricardo Gullón:* Balance del existencialismo. *Santander, 1961. También: «Conversaciones con Kafka» (a propósito del libro* Kafka me dijo, *de Gustav Janouch)* (Revista, *58, 1953, p. 11), y «La novela española actual»* (Revista, *60. 1953, p. 53).*
[23] *Barcelona, Gustavo Gili, 1968, IV, p. 834.*
[24] *«Salvamento de Kafka».* Insula, *18, 1947, p. 3.*
[25] *Para añadir que «Kafka presenta una afinidad con el existencialismo. ¡El existencialismo! Ese clavo ardiendo al que ya están agarrados los públicos de la posguerra, unos para entender su desesperación y hallar deleite en sus angustias —otros porque han oído decir que es el camino actual que lleva a la esperanza—, los más porque se han familiarizado ya con esta palabra, que circula por todas partes y que todo lo contagia, aunque, como si se tratase de una creación de Kafka, no lleguen a tener conciencia de en qué consiste y del sentido en que esta actuando.»*



y de valorar, no sólo la seducción del discurso narrativo, sino la de la inquietante cosmovisión que comunicaba.

En Francia —la referencia cultural más familiar para los escritores españoles—, el existencialismo, aunque leyó de forma diferente las obras de Kafka, tanto en su vertiente atea como en la católica, encontró en él al filósofo de la existencia. Sartre y Camus estaban iniciándose en el absurdo al mismo tiempo que en Kafka, al cual consideraron un nihilista y uno de los primeros filósofos del sinsentido de la vida. Sartre había descubierto la *náusea* a finales de los treinta, y Camus el *absurdo,* durante los años de guerra y ocupación. Ory no dejará de levantar acta de estos hechos, como tampoco de las referencias a Kafka de *El mito de Sísifo* (1946) o del capítulo sobre Kafka titulado «La esperanza y el absurdo» de las primeras *Situations* sartrianas[26].

Como señalaba Aranguren en un avisado artículo de 1951, las interpretaciones predominantes de la cosmovisión kafkiana se podían reducir a dos: la «religiosa» —que naturalmente, presentaba numerosas variedades (y a la que, en última término, se adscribía)—, y la «social-revolucionaria» —preferida por los críticos deterministas, muy numerosos y frecuentemente marxistas—, en virtud de la cual, «la obra entera sería una protesta dolorosa contra la alienación del hombre, zarandeado de acá para allá por Poderes deshumanizados, impersonales e irresistibles: la Sociedad, la Iglesia, la Burocracia, la Ley, el Estado...»[27].

Pero no es la compleja exégesis de la obra del novelista checo el objeto de este apartado —exégesis que, por otra parte, cuenta con una copiosa y diversificada bibliografía—, sino la influencia en España como escritura experimental, creadora de ficciones de una extraña originalidad.

En este sentido, Ory demuestra en su documentado artículo que está al corriente de los principales estudios que afrontan esta dimensión, desde Starobinski a Nathalie Sarraute o al influyente entre los postistas Maurice Blanchot, pasando por la *Introducción a la lectura de Kafka* de Marthe Robert, traductora al francés en 1946 del *Diario.* A propósito de la aparición en Francia de las *Obras completas,* Ory vuelve a dar noticia de este hecho y recoge un centón de juicios debidos a ilustres críticos y escritores[28].

Dadas las múltiples y contradictorias respuestas que concita la obra de Kafka, ésta reactiva una serie de lecturas que ahora van a considerarse como afines. Algunas de ellas constituían el mosaico referencial del modernismo, con el que los postistas nunca cortaron su cordón umbilical. Es el caso de los cuentos de Poe, a quien por estos años Ramón Gómez de la Serna está asociando a Kafka, pues «*El Castillo* de Kafka es ya, realizada, la idea de esa aparienciosidad encastillada del índice de los cuentos de

[26] *Carlos Edmundo de Ory: «Veinte años de Kafka en Francia».* Cuadernos Hispanoamericanos, *175-176 (1964). Recogido en* Estelas y Figuraciones. *Cádiz, Diputación Provincial, 1991, pp. 41-48.*

[27] *«Franz Kafka».* Arbor, *71, 1951, p. 227.*

[28] *«El "Nuevo Testamento" de la risa: Kafka —Obras completas—».* Indice, *194 (1965). (Recogido en* Estelas y Figuraciones, *cit., pp. 49-54).*

Poe»[29]. Por su parte, en el contexto de una lectura humana, María Zambrano reincide con agudeza en ese común cuestionamiento de la realidad de las ficciones kafkianas:

> Lo que sucede en *El proceso* tiene también ese aspecto del sueño, parece una pesadilla o una lectura de un autor policiaco que de pronto se ha vuelto loco. Parece como el extremo de algo que se da todos los días en el plano normal, sin que a nadie le extrañe. Es más que un sueño, una novela policiaca abstracta, esquematizada, la culpabilidad pura, la persecución pura. Y recuerda en esto a ciertas novelas de Dostoievski. El genial novelista del pecado y de la redención, nos presenta crímenes que jamás producen la impresión de realidad real, diríamos: pero, en cambio, tienen la virtud de poner al descubierto todos los misterios de una conciencia culpable. El criminal tal vez no ha cometido su crimen más que en el pensamiento, pero es igual, exactamente igual...[30]

Para Rafael Conte, Kafka se ha reencarnado en las diversas radicalidades de la literatura europea de los cuarenta y cincuenta, en el teatro del absurdo o en las novelas de Boris Vian o Maurice Blanchot. Es también el caso de Borges —que tradujo *La metamorfosis* y que quiso ser Kafka—, para quien la diferencia esencial de Kafka con respecto a sus contemporáneos reside en que con ellos uno no está obligado a tomar la referencia ambiental, la connotación con el tiempo y el lugar. Kafka, en cambio, tiene textos, sobre todo en los cuentos —para Borges, superiores a las novelas—, donde se establece algo eterno, ya que «a Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia[31].

Esa atmósfera onírica del mundo de Kafka está presente en los relatos de Ory. A ella, salvando las distancias, podría atribuirse también la experiencia de María Zambrano al leer por primera vez *La metamorfosis:*

> ...quedó fija en nuestra memoria, fija como una obsesión. Su persistencia es como la de ciertos sueños. Cuando están presentes parecen materia deleznable, sin contextura apenas. Están y no están, de tal manera que nos parecen, con estar presentes, que una distancia insalvable nos separa de ellos. En verdad, sentimos que nada tienen que ver con nosotros. ¿Por qué están ahí? ¡Qué extraños son! Y mientras están no creemos en su solidez, creemos que desaparecerán sin dejar rastro, que nada más pasen nos veremos libres de su influjo. Y luego, cuando ya han pasado, los sentimos incrustados en nuestra conciencia, casi formando parte de ella; sentimos que jamás podrán ser olvidados, que su suceso estará siempre pasando y volviendo a pasar y que en cada vuelta, lejos de desgastarse, su fuerza se verá acrecentada. Cada vez tienen más fuerza, porque cada vez son más claros. Es algo muy sutil que solamente conoce el verdadero arte, el más sabio[32].

Lo mismo le sucede al narrador —y al lector— con la visión de «La mujer de los tres trapos», imborrable pesadilla de una mendiga que surge del fondo de una noche negra y lluviosa, y de la que ya no puede desprenderse

[29] *«Edgar Allan Poe, genio de América».* Cuadernos Hispanoamericanos, *23, 1951, p. 323.*

[30] *«Franz Kafka, mártir de la miseria humana».* La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, *194, 1987, pp. 18-19.*

[31] *Jorge Luis Borges: «Un sueño eterno».* El País, *3-VII-1983, p. 3. Sobre su deseo de ser Kafka, aclaraba en este mismo artículo: «Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado «La biblioteca de Babel», y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka. Esos cuentos interesaron, pero yo me di cuenta que no había cumplido mi propósito y que debía buscar otro camino. Kafka fue tranquilo y hasta un poco secreto y yo elegí ser escandaloso. Empecé siendo barroco, como todos los jóvenes escritores y ahora trato de no serlo. Intenté también ser anónimo, pero cualquier cosa que escriba se conoce inmediatamente.»*

[32] Art. cit., *p. 18.*



jamás. Sensación semejante es la que se experimenta ante el héroe de «Basuras», en su búsqueda insensata y maniática de una cartera en una ciudad donde jamás encontraría nada, agachándose maquinalmente para revolver los desechos de un espacio urbano que se ha convertido en una fantástica ciudad de basura. O el clima subterráneo que vive Felipe bajo la alfombra («Felipe estaba en el submundo, inframundo más bien, o aún más exactamente extramundo. Luego se quejó de dolor, de una tristeza honda, hasta sin motivo; de una tristeza vacía e inútil. Se había quedado inmóvil allí, debajo de la alfombra, donde se había metido para no ver a su padre apuntándole con la pistola»)[33]. Un predicador puede exhortar a sus fieles a que se hundan en el fango. Uno de sus oyentes se levanta y lo pone en práctica. Luego se van enterrando mutuamente... Pero, en esta kafkiana parábola del Poder, queda el predicador, quien se marcha del lugar llevando sobre sus hombros el pico y la pala[34].

Es difícil deslindar en estos relatos lo kafkiano y lo que le llega a Ory de otras procedencias como el teatro del absurdo. En este sentido, el ejemplo más representativo es, precisamente, el cuento titulado *Teatro*, donde Bruno y Concha, como Mercier y Camier o Vladimir y Estragón, intentan suicidarse en los raíles de un tren. Situación similar se da en *La espera*, relato en el que un nutrido grupo de visitantes llama sucesivamente a la puerta del piso de quien sistemáticamente se niega a atenderlos. En cambio, espera con impaciencia recibir a un misterioso desconocido, al que algún día sus pasos le traerán por azar hasta su umbral. También en «El desenterrado» o en «La lección de francés».

Lo kafkiano de cuentos como «El equilibrista del hambre» se refleja en «Una exhibición peligrosa», en la que un hombre introduce su cabeza a través de los rotos cristales de una ventana. El cosquilleo masoquista de los afilados vidrios en el cuello y su dominio muscular prolongan esta demostración durante largo rato ante los ojos atónitos de los viandantes. Luego sobreviene un inoportuno golpe de risa, pierde el equilibrio, cae de la silla en la que se apoyaba y los cristales se hunden en su cuello.

Cabe citar además como familiar a la inspiración kafkiana «El loco absoluto», historia de un perturbado a quien los cuidados de la madre le excitan. Se calla, y el loco parece mirarla. Insiste la madre en sus desvelos y el loco le arroja un zapato. O ese José que, con el espíritu de la *Carta al Padre*, se dirige largamente a su progenitor, enterrado en el cementerio. Un hecho sorprendente ocurre a continuación: la voz del padre le pide que le reemplace durante cuatro horas; mientras, él se encarnará en el cuerpo de su hijo. Pero cuando regresa al cabo del tiempo fijado, José no contesta: ha ocupado definitivamente su lugar. Esa fijación en el padre se ve todavía más clara en «Un documento de la desaparición de mi padre»[35].

[33] *«La alfombra»*. Una exhibición peligrosa, *p. 93.*
[34] *«El predicador»*. Una exhibición peligrosa, *pp. 19-25*
[35] Basuras, *127-133.*

Algo hay también de la locura de ese discurso policiaco que señalaba María Zambrano en relatos como «El acto bruto», en el que Jeremías Perro desea hacer algo definitivo en su vida. El crimen de esta ficción existe: se ha asesinado a una silla. O en «La alfombra», donde los asesinos son los asesinados, aunque el desenlace desintegra la pesadilla. O en el discurso del Poder —de *El proceso* o de la «Colonia penitenciaria»— de «La lista». Aquí es el Secretario Mayor del Cielo, con una capacidad de orden y de vigilancia omnímoda (aunque menor que la del secretario privado de Dios) quien, meticuloso funcionario, conoce la lista de todos los seres de la tierra y nadie escapa a su control. Y es que en el acartonamiento estético y en el ambiente represivo de los negros años cuarenta sólo estaban permitidos los apocalipsis interiores y las regresiones a los secretos reductos de la conciencia. El ambiente expresionista que se estaba viviendo en la posguerra española favoreció la adscripción de los espíritus más lúcidos y sensibles a esta vanguardia germana, como modo de encauzar otras sedimentaciones radicales de aluviones de exótica y a veces contradictoria procedencia.

El expresionismo oryano

Como ya se ha apuntado, la sombra de Gregorio Samsa convive en la inspiración oryana con otras presencias fantásticas, en la tradición que arranca de Ludwig Tieck. Rafael de Cózar recuerda a este respeto que ya en este autor aparece la naturaleza como un medio inquietante, extraño, que cobra nuevos sentidos con el verdadero iniciador del relato fantástico moderno: E.T.A. Hoffmann. A él se le debe el distanciamiento del mundo exótico de la magia para acercar lo fantástico al mundo cotidiano. Otro de los principales precedentes de la modernidad es Heinrich von Kleist, uno de los más románticos suicidas del siglo, para quien la alucinación y el mundo del sueño fueron elementos claves de su obra, además de ser uno de los primeros defensores del valor del lenguaje por sí mismo.

Cózar completa esta nómina de estímulos oryanos con Hölderlin, Radcliffe, M.G. Lewis o Sir Bulwer Lyton, los cuales constituyen los precedentes ingleses de la obra de Poe, principal vehículo de la literatura fantástica posterior, papel precursor que ocupan en Francia Charles Nodier y Guy de Maupassant. «Kafka representaría a su vez la culminación de tales fórmulas, pues Howard Lovecraft nos parece más situado en el dominio del terror puro o de la voluntad de provocarlo, lo que no tiene mucho que ver con Ory»[36]. Todos ellos configuran el mundo referencial del expresionismo alemán, que los absorbe a partir de novelas como *Die andere Seite* de

[36] *«El mundo narrativo de C.E. de Ory» (en prensa), cuya consulta me ha facilitado amablemente el autor.*



Alfred Kubin (1909) o *Der Golem* de Gustav Meyrink (1915), representativas de un buen número de obras de comienzos de siglo que, conscientemente o no, desembocan en lo fantástico como imagen apenas deformada de una época caótica o como medio de escapar de ella[37]. Por otra parte, películas como *El gabinete del Dr. Caligari* o *Nosferatu* recrearon visualmente de forma imborrable comportamientos de locura y sonambulismo en un mundo de pesadilla que también se trasplantará a la narración. *El gabinete del Doctor Efe* (1931) es la temprana versión en lengua española de Alfonso Vidal y Planas, cuyo caligarismo le sirve de coartada para purgar novelescamente el asesinato en 1923 de su amigo Luis Antón de Olmet. Ory pudo leer también en su adolescencia el solanesco *Tres días con los endemoniados* (1930) de Alardo Prats y Beltrán, los cuentos de *Manicomio* (1931), Hernández-Catá, saludados por el reseñista de *La Gaceta Literaria* como representativa del moderno sonambulismo al uso de la literatura internacional. Ya en la posguerra, *Nosotros los muertos. Relato del loco Basilio* (1948) de Manuel Sánchez-Camargo ofrece afinidades con el sombrío manicomio donde está recluido Mèphiboseth.

También las presencias de la tradición plástica que menciona Cózar (El Bosco, Grünewald, Durero, Brueghel, Arcimboldo, Goya) figuran entre los *dii maiores* que fortalecen los cimientos de la cosmovisión expresionista. De lo que cabe concluir que es a este movimiento vanguardista alemán al que se aproxima la subterránea exasperación de la prosa oryana.

Las circunstancias sociales venían a propiciarlo. Recién acabada la guerra civil, el impacto de abatimiento y rebeldía interior que estaba torturando las conciencias se vería potenciado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias devastadoras. Esta atmósfera favoreció una revitalización del expresionismo. En este sentido, se tiende a considerar la existencia de un expresionismo internacional, cultivado todavía en la segunda conmoción bélica y en los años inmediatamente posteriores. Dicho expresionismo cuenta con referencias de impacto como las de Kafka, Werfel o Thomas Mann, pero también de Malcolm Lowry, Djuna Barnes, O'Neill o el mismo Faulkner de *The Sound and the Fury*, se dará la mano con el existencialismo europeo y el teatro del absurdo[38].

La sintonía con este ambiente expresionista recibió un impulso extraordinario a partir de las largas estancias de Ory en el París de principios de los cincuenta[39], si bien las propias circunstacias intelectuales y vitales del escritor, tal como vienen reflejadas en su diario, no dejan lugar a dudas sobre su inmersión en esta literatura de tiempos de crisis, cuya estética de éxtasis y exasperación demuestra conocer bien en su sugerente artículo «Las ratas en la poesía expresionista alemana»[40].

[37] *F. Courtade; Henri Veyrier:* Cinema expressioniste. *París, H. Veyrier, 1984, p. 45.*

[38] *En la apreciación de este «expresionismo internacional» coinciden la mayor parte de los estudiosos. Sobre su revitalización en los años treinta,* cfr., *Sherrill E. Grace:* Regression and Apocalypse. Studies in North American Literary Expressionism. *University of Toronto Press, 1989.*

[39] *Donde existía, como se ha señalado, una «atmósfera expresionista», lo que no se contradice con la tesis de Palmier sobre el profundo desconocimiento francés hasta tiempos recientes de algunos de los más destacados escritores y teóricos del expresionismo alemán (Cfr. Michel Palmier:* L'expressionisme comme révolte. *París, Payot, 1978, p. 15 y, especialmente, nº 3).*

[40] Cuadernos Hispanoamericanos, *185, 1965. Recogido en* Iconografías y Estelas. *Cádiz, Diputación Provincial, 1991, pp. 175-199.*

Nuevos estímulos se sumaron, derivados de la curiosidad intelectual y porosidad receptiva que caracterizaron al postismo. El mismo concepto de vanguardia defendido por Ory venía a confirmarlo, en la convicción de que, «psicológicamente, un escritor es de *vanguardia* cuando es un revolucionario del hecho estético (...) La vanguardia artística es lo contrario del museo». Para, más adelante, añadir que «todo lo que enriquece, lo que ensancha y abre surcos, produce cambio, fruto nuevo y metamorfosis» o que «la literatura de la transgresión es aquella que contiene crimen. En donde la libertad se confunde con la totalidad...»[41]. Como la imaginación de Kafka, la de Ory es fronteriza con el surrealismo de plásticos y escritores, dentro del que encajan sin dificultad algunas parcelas de su cosmovisión. En común con los surrealistas tiene esa alucinación discursiva, pues, como escribe Groethuysen, «nunca se razona tan bien como en sueños. Nunca se disputa mejor que en el absurdo. Todo es, a la vez, perfectamente lógico e incomprensible»[42]. Por otra parte, la evolución hacia el neoexpresionismo y la abstracción es también perceptible desde los primeros momentos del postismo —la mayoría de sus componentes hicieron compatible la actividad literaria con la pictórica—, con la invocación de los nombres familiares de Giorgio de Chirico, Chagall o Max Ernst. El resultado es un realismo mágico integrador, divulgado ya antes de la guerra desde el atento mirador internacional de la *Revista de Occidente*[43].

Mèphiboseth en Onou (Diario de un loco)

Kasimir Edsmid recordaba a los artistas la conveniencia de que buscarán en sí mismos una imagen del mundo no falsificada por la percepción exterior y, a la vez, sencilla y auténtica. Liberado de la realidad concreta y ajeno a la lógica y a la causalidad, el creador expresionista elige el mundo por una explosión de interioridad. Vive de entusiasmos, de éxtasis que le dan acceso a un conocimiento más allá de la cultura y de la reflexión. Ese es el caso del *Mèphiboseth en Onou* oryano, cuya «explosión de interioridad» desescombra los cimientos del yo en un doble proceso de apocalipsis y regresión. De la cosmovisión expresionista procede esa espontaneidad y ese primitivismo íntimo con el que se sumerge en los estratos más profundos de la personalidad en busca de la esencia de las cosas. El camino no será el del automatismo psíquico, sino el de la intuición bergsoniana, la cual orientará *inteligiblemente* sus exigencias espirituales de auscultar la raíces de su conocimiento de la realidad.

Mèphiboseth en Onou constituye un rito de iniciación intelectual y prosística. Las ambiciones estéticas del joven vanguardista eran las mismas

[41] *«Carlos Edmundo de Ory: Una respuesta a once preguntas».* Diario de Mallorca, *8-VII-1971, p. 25.*

[42] *Citado por José Luis López Aranguren:* Franz Kafka, *pp. 232-233. El propio Ory declaraba esta afinidad electiva, visible en el proceso de su creación: «Como escritor, no me autocensuro visiblemente. Escribo al dictado, las cosas vienen como vienen, a saber si ya pasaron por una censura metafísica. En casos menos pasivos, lo que tacho resulta de un acto de intervención refleja, lógicamente requerido por la reflexión, dentro de un orden de variaciones tecnoestéticas que tiende a conformar el ritmo expreso de una frase o la estructura de una idea. Cambia la literalidad. De ahí que no haya tacha absoluta. Cualquier cosa se puede decir de cuarenta millones de modos. En este aspecto infinito de la escritura sorpresiva, toda autocensura depende de un movimiento sentimental (cobarde) ante la aparición del significado, únicamente en su exterioridad. Cada texto cabal se basta a sí mismo, y es autístico por excelencia.» (En Antonio Beneyto:* Censura y política en los escritores españoles cit., *p. 402). No hay que olvidar, por otra parte, la descodificación surrealista que provocó la poesía postista, significativamente incluida por José Albi y Joan Fuster dentro de la segunda sección de su «Antología del surrealismo español»,* Verbo, *23-24-25 (1954).*

[43] El realismo mágico *de Franz Roh fue traducido por Fernando Vela, activo*

que años más tarde confesaba a propósito de las esculturas de Ferrant, Ferreira, Serra y Oteiza: «Los hombres parecen haber perdido la fe en su propia matriz, en sus sustancias nativas, en sus impulsos frescos y venturosos, en sus fuerzas volcánicas de expresión, en su libre y abierto verbo terrenal y evolutivo, en su visión profética y mágica, en su imaginación enloquecida, en su fantasía, en su espíritu puro, en su salto salvaje... Sólo la inmortalidad nos salvará. Creedlo. Sólo el olvido del vivir burgués, del progreso, de las artes, del mundo contaminado de las fábricas, de muerte, nos salvará. Por eso volvemos a empezar de nuevo, progresaremos hacia atrás. Ya haremos algo que no sabremos qué cosa sea. No ser artistas ni poetas. Contar tan sólo con un alma y una inequívoca ansia de comunicación, de hegemonía plástica y musical, de fenoménicos paisajes.»[44]

Ory tuvo que leer en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*[45] del expresionista Rilke el modo de encauzar esa explosión de interioridad. En el fondo se trataba del diario de un enfermo que, entre las sugestiones que emanaba, incitaba a actos de violencia estética sin par como el de consagrar su obra, «cada vez con mayor impaciencia, cada vez con mayor desesperación, a descubrir entre las cosas visibles los equivalentes de tus visiones interiores»[46].

Sin descartar otras lecturas, Ory asume el esoterismo oriental del mundo narrativo de Herman Hesse, cuya popular novela *Demian* se encontraba en el mercado español desde 1930. No falta tampoco la influencia del conde de Keyserling, autor expresionista que gozó de gran predicamento entre los círculos literarios de los años treinta. Su *Diario de viaje de un filósofo*[47] es un itinerario espiritual y, a la vez, un gran poema interior concebido de forma novelesca[48]. La divisa que lo preside («El camino más corto para encontrarse a sí mismo es dar la vuelta al mundo») se convierte en la angustiosa meta del viaje al fondo del yo de Mèphiboseth y de las geografías no holladas por pie humano alguno en las que desemboca el camino.

Los diarios tienen en común la accidental importancia concedida a esa topografía exterior. El gran viaje de Keyserling pasa por los Trópicos, Ceilán, la India, China y Japón y termina en América del Norte. Pero, ante todo, es un viaje interior, donde, como advierte, «los hechos o la topografía no son nunca un fin en sí mismos, sino siempre meros medios de expresión para un sentido que subsiste independientemente de ellos». Lo mismo que sucede en Ory, las descripciones «más posibles que reales» del místico alemán no enturbian el atractivo fondo de pensamientos y meditaciones. Lo que importa a ambos es alcanzar una nueva dimensión del conocimiento. En este sentido, Keyserling proponía al joven escritor reflexiones como la siguiente:

miembro del círculo orteguiano (Madrid, Revista de Occidente, 1927).

[44] *«Cuatro escultores actuales. Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza».* Cuadernos Hispanoamericanos, *19, 1951, pp. 69-70.*

[45] *Traducidos en estas fechas por Francisco Ayala para la editorial Losada y prologados por Guillermo de Torre. (Buenos Aires, 1941.)*

[46] Ibíd., *p. 94.*

[47] *Madrid, Espasa Calpe, 1928, 2 vols. La Editorial Espasa Calpe publicó varias obras de Keyserling, como* Norteamérica libertada, El mundo que nace y La vida íntima. *De su gran difusion entre los círculos intelectuales de los últimos años veinte da cuenta Angel Dotor y Municio en «El filósofo Keyserling»* (Mirador. Las letras y el arte contemporáneos: 1924-1929. *Madrid, 1929, pp. 208-215).*

[48] *«Ruego al lector de este Diario que lo lea como una novela. Está compuesto, sin duda, en gran parte de elementos provocados en mí por los estímulos externos de un viaje alrededor del mundo; contiene también muchas descripciones objetivas y consideraciones abstractas que podrían muy bien subsistir solas. Y sin embargo, el conjunto representa una creación, un como poema, que surgió de mi interioridad y que es uno con mi interioridad. Sólo quien así lo perciba habrá comprendido su sentido propio»* (Diario de viaje..., *I, 9).*

El alma plástica [del poeta y del artista], que siguiendo la ley de su naturaleza, se transforma a cada nuevo ambiente, no puede nunca vivir demasiado; de cada nueva metamorfosis surge más profunda todavía. Al experimentar por sí misma lo condicionada que, en general, es toda forma, los resortes que mueven a cada individuo, los nexos que los unen, va poco a poco descendiendo al centro de su conciencia, hasta llegar a aquellas profundidades en que mora la esencia. Y una vez que ha arraigado en estos planos subterráneos, ya no corre el peligro de exagerar el valor de ningún fenómeno particular; ya lo comprende todo desde el centro esencial. Esto es lo que Dios hace, desde luego, por virtud de su naturaleza divina. Pero el hombre, para llegar a tal punto, ha de haber recorrido antes todos los circuitos[49].

Esa es precisamente la meta de Mèphiboseth, santamente perturbado como el evangélico loco de Khalil Gibrán o el «loco en Cristo» de Hauptmann. Su locura es la fiebre intelectual que le embarga en ese vertiginoso descenso al fondo de sí mismo, a la búsqueda de ese centro liberador de las contingencias del tiempo y del espacio. Tanto el del habitante de Onou como el del infatigable cosmopolita Keyserling son viajes de aprendizaje, de los que se espera el sosiego final de la autoafirmación.

Sobre la génesis de una novela deslumbrante

En el primer volumen de extractos de los diarios oryanos se asiste al proceso de creación de esta novela deslumbrante. De sus anotaciones periódicas resulta que *Mèphiboseth en Onou* «es una obra escrita y pensada desde 1941»[50]. En 1947 «ya está realmente terminado el *Mèphiboseth.* Sin embargo, no puedo cerrar los ojos ante él. Necesita una revisión»[51]. En 1953 decide dar un título definitivo al libro: *Mèphiboseth en Onou (Cuadernos de un visionario).* Cuando Eduardo Aunós se lo pide para editarlo, Ory se muestra insatisfecho con esta urgencia[52]. El 20 de septiembre, el libro es rechazado por la censura[53].

Sea por las sucesivas ampliaciones de un núcleo anterior concebido inicialmente con ambiguos propósitos genéricos —lo que reflejan también los sucesivos subtítulos—, sea por el tiempo transcurrido hasta su publicación en 1973, *Mèphiboseth en Onou* evidencia la yuxtaposición de distintas capas constructivas. La novela comienza con un breve prólogo-cuento —«fechado en Roma, agosto 1950»— en el que aparece el cervantino juego del manuscrito encontrado. Ese manuscrito es el «diario de un loco», que el editor se sienta a leer en un bar del Trastevere. Se trata del diario de Mèphiboseth, internado por propia voluntad en un manicomio, que a su vez escribe un diario.

Pero este soporte genérico da un quiebro a partir del capítulo V, donde el diario se convierte en la «carta de un loco», dirigida a su amigo y discípulo,

[49] Diario de viaje..., *I, 18.*

[50] Diario. Vol I. *Barcelona, Ocnos, 1975, p. 201. En un a modo de colofón, se lee al final de la novela: «FIN / de / MEPHIBOSETH EN ONOU / (Versión definitiva de París: 1955) / Este libro, «MEPHIBOSETH EN ONOU», fue concebido como idea en el año 1944, en Madrid. Siendo escrita su primera versión en esa misma época con el título de* «Diario de un loco».

[51] Ibíd., *p. 56.*

[52] *«Me he comprometido a entregárselo antes del día 15 del mes de julio próximo. Redoblaré el trabajo de copia... Y aún tengo que añadir nuevos capítulos. ¿Es posible que me publique este libro de adolescencia?»* (Ibíd., *pp. 205-206).*

[53] *«Mi libro* Mèphiboseth en Onou *impedido de publicación por la Censura. El editor dirige al Jefe de Censura una instancia de petición de revisión. Tengo pocas esperanzas de que lo dejen pasar, ni aun así. Desde Cádiz ya esperaba esta noticia. Hasta llegué a escribir en mi «Cuaderno de un vacunado contra la rabia» (mi cuaderno de viaje): «Mucho me temo, desde esta silla en que estoy sentado, que la censura autocrática de mi retrógrado país no deje pasar mi precioso libro. "No hay mayor ladrón en este mundo que quien nos roba nuestra libertad de pensar", dice un escritor».* (Ibíd., *p. 212).*



el enigmático destinatario Eri. Y, si en la página 55 el narrador había manifestado que «mi libro será como un cuento de hadas», esa definición se trueca dos páginas después por la de «luciferino relato». Por otra parte, desde el capítulo XVIII en adelante, la relación se desliza hacia una anotación de sueños mínimamente desarrollados y desemboca en un discurso «nocturno y demencial», apocalíptico y visionario. Es evidente que de toda esta mescolanza resulta una profanación de las convenciones y de los cánones literarios, que está en el origen de las actitudes vanguardistas.

En fecha tan tardía como la del año 1955 —es decir, cinco años antes de que Ory hubiese ya «cerrado» oficialmente su novela—, se pueden leer en su *Diario* anotaciones como la del día 13 de noviembre:

> A veces veo que *Mèphiboseth* va hacia adelante; a veces, me parece que va hacia atrás. Tengo en la cabeza el libro, pero no en las manos[54].

Y diez días más tarde:

> Contento con *Mèphiboseth*. Hay una mitad del trabajo realizado. Falta otra mitad. Si tuviese un mes de tranquilidad, no digo absoluta pero sí relativa, concluiría este libro que a veces me parece maravilloso. Sí, mi duda, hay cosas en él.
>
> Lo que quiero, en fin, es que *Mèphiboseth* sea una orquestación, un apretado nudo de música o algo así como una piedra sonora en su quietud. Nada de sombras. Un canto concreto y en cierto modo sinfónico; una conflagración de moléculas que danzan en lo invisible.
>
> Hablar de los encantadores de ratas, de los vendedores de aire, de los que ven a Sísifo, de los Ojos que escuchan. Hacer repetir a *Mèphiboseth* estas palabras: «El Ojo escucha». Y los guardadores de calor: el calor de Dios, el calor del Agua, el calor de los ángeles y de las piedras[55].

Durante el mes siguiente, Ory sigue trabajando en su novela, ya que el 8 de diciembre, en París, Maurice Nadeau «se interesea por *Mèphiboseth en Onou* y le pide que se lo lleve cuando lo termine»[56]. Y una de las últimas anotaciones del *Diario,* antes de terminarlo para la imprenta en mayo de 1956, refleja elocuentemente este interminable proceso de escritura:

> Apariciones matutinas de imágenes en carroza legítima; desde hace varias semanas, desprecio el consentimiento embustero de transcribir páginas de insincera literatura; me refiero a mi pobre esfuerzo por dar alguna contextura, sea ideal, sea simplemente coherente en el libro siempre concebido y nunca realizado: Mèphiboseth en Onou...[57].

Esa es la razón por la que *Mèphiboseth en Onou* es, en última instancia, una afortunada excrecencia de los diarios de Ory, verdadero taller de creación de donde proceden también muchos de sus cuentos. En este sentido, cabe señalar que algunas de estas anotaciones son ya propiamente relatos

54 Diario I, *p. 324.*
55 Ibid., *pp. 325-326.*
56 Ibid., *p. 330.*
57 Ibid., p. *336.*

brevísimos al gusto postista. De los diarios proceden también citas, nombres propios de autores y reflexiones, en una crónica de iniciación y de búsqueda intelectual, con la consiguiente reflexión en torno a esos descubrimientos y al estimulante poso que aportan a la cosmovisión del escritor. Las conexiones con el Mèphiboseth son patentes en casos como el siguiente, del 23 de noviembre de 1955:

> Trabajo en *Mèphiboseth* que se ramifica, se hace un libro largo, gordo y negro (como dijo una vez Paco Nieva), y muy denso y poblado de relámpagos. Amo esta empresa, esta obra, este desideratum. ¿Lo acabaré alguna vez? Repito que lo tengo en la cabeza y ansío darle forma.
>
> Para buscar un dato hojeo cuadernos de mi largo Diario. Encuentro testimonios de mi vida apasionantes de delirio, dolor y sinceridad. Quiero leerlo entero para *verme*[58].

Las conexiones afectan también a la propia esencia del género diario:

> Bueno, ¿cómo no he leído a estas alturas el *Diario de un loco,* de Tolstoi, y el *Diario de un loco* de Gogol? Debo conocerlos para ver si mi *Diario de un loco (Mèphiboseth en Onou)* pertenece a la misma familia[59].

Esta vinculación a los diarios explica el sedimento unipersonal de confesión y de experiencia iniciática de la novela. Es un viaje a Eleusis que, en un principio, se subtituló *Diario de un visionario*. Cabe sospechar que el paso del visionario al loco refleja precisamente el proceso de redacción de este libro, donde la avidez «adolescente» por las fuentes del conocimiento resulta para el propio escritor —con la perspectiva que le proporciona la reescritura de los borradores a unos años de distancia—, un viaje hacia el fin de la noche intelectual. Porque se trata del diario de una búsqueda obsesiva: la de una mente que, ansiosa de la revelación, pasa por la noche oscura y desciende a los infiernos.

Este itinerario místico de aprendizaie es el que explica la heterogeneidad de *Mèphiboseth.* Su núcleo germinal lo constituye un flujo reflexivo empedrado de cristalizaciones en torno a citas, autores y libros, a modo de extractos de diario intelectual. La cábala, la sabiduría alquímica, la Biblia, las culturas orientales y el *Libro de los muertos* o *Les Grands Initiés* de Schuré representan algunas de las incitaciones de ese viaje a la ebriedad cognoscitiva. Así, desde el capítulo V hasta el final, se da una cierta coherencia en la tensión intelectual de la escritura. En este sentido, al comienzo del capítulo IX se puede leer que

> Este libro te confundirá porque es la carta de un loco. Es un libro santo, gordo y negro y sólo puede compararse con la célebre botella flotante que contiene un manuscrito. Si un día arriba a una playa, tendrá que esperar a que alguien la descubra, la saque y finalmente lea. Pero como todos los nobles mensajes embotellados,

[58] Ibid., *p. 325.*
[59] Ibid., p. *327.*



se trata de un mensaje sombrío-bañado de luz, oscuro resplandeciente. En suma: indescifrable[60].

Como tal libro santo —«libro de Job» se llamará en ocasiones—, intenta explorar en las fronteras de la sabiduría humana, concebida bajo la seducción oriental de un estado de plenitud nirvánica y, en la búsqueda, asume los arrestos románticos de un héroe de Carlyle. La locura y la santidad son las dos caras de esa añorada experiencia: «La locura es un ataque de no-ser. Pero la santidad es una locura de ser». En una de las muchas paradojas del libro, *Mèphiboseth* es el iniciado y el iniciador: el que anhela la revelación mistérica y, a la vez, el que cuenta sus cuitas y enseñanzas a su amigo Eri —¿Ory?—, en la primera persona de la confesión epistolar y del tratado sapiencial.

Es posible, por lo tanto, que este «reajuste» novelesco, que convierte el diario en una relación epistolar, adopte la mayéutica que en la famosa novela de Hesse *Demián* utiliza con el joven Sinclair[61], en tanto que el conocimiento de Kafka le conducirá hacia el reajuste final: a ver este *Heautontimoroumenos* como kafkiano y a confinar ficcionalmente su locura dentro de las sombrías paredes de un manicomio. Fue probablemente el descubrimiento del mundo de Kafka el que sumió a Ory en un mar de dudas acerca de la viabilidad narrativa del núcleo inicial y el que le movió a redactar los cinco primeros capítulos, dominados por las excentricidades del director del centro y otros locos, más que por la suya propia.

En realidad, estos cinco capítulos iniciales representan una narración autónoma con respecto al conjunto de la novela. Pocas veces se volverá a hacer alusión a ellos y, en todo caso, las recurrencias a esta situación inicial tendran lugar de un modo episódico. Por lo que no es difícil llegar a la conclusión de que la mencionada situación espacio-temporal de partida evidencia las cautelas del autor sobre la inconsistencia narrativa de su proyecto.

En esta línea de inseguridades y de «arrepentimientos», Ory se sintió obligado a incrustar en el último borrador todo el capítulo IX, verdadero añadido metaficcional para reforzar el sentido del informe palimsesto que tenía entre las manos. Se trata de una declaración de intenciones y de contradicciones y, a la vez, de una parodia de la crítica:

Te voy a confesar en pocas palabras claras, para confundirte, lo que es este libro si de la sola forma se trata. Veamos. La explicación que seguirá son las palabras de una persona atenta al curso de la narración. Piensa en que está leyendo una novela fantástica cuyos héroes son sombras negras que, bien miradas, no son ni sombras ni héroes, sino ratones de tamaño considerable que se arrastran lentos como si no tuvieran vida. Comprende que esto pasa en su cerebro y finalmente redobla tu atención en la lectura. A primera vista dictamina el juicio que te anunciaba —Un pulcro

[60] Mèphiboseth *p. 103. (Ory incluye en la novela las palabras de Nieva tras leer el manuscrito).*

[61] *Hermann Hesse:* Demian. *Madrid, Cenit, 1930.*

y refinado prosista, un purista de tamaño tal vez exagerado. La forma engaña. se advierte una evolución constante en la forma. Un estremecimiento retórico recorre por su léxico. Y he aquí lo sorprendente. De manera inesperada ajusta «su léxico» a exigencias que parecen impuestas a sí mismo como un verdadero castigo. Cierto que delira. Pero, si le seguimos con calma, veremos cómo huyen de la epidermis de sus escritos la insensatez y el ímpetu arrollador para entrañarse y cobijarse en la médula invisible. Mèphiboseth es, por lo tanto, el espejo claro en el que vemos, algo menos clara, la fisonomía soñadora —pero alerta—; apasionada —pero irónica—; desasosegada —pero firme—; loca —pero henchida de cordura—, de un ser en movimiento, que cree y que duda, que pide y se concede él, que ama y destroza, que piensa y niega, que clama y —al mismo tiempo— calla un sin fin de cosas[62].

Y antes:

La locura, eje de las conjeturas de este libro simbólico, se presenta, por una vez, como noción independiente de todo juicio condenatorio, sin que las aseveraciones, incluso bíblicas, con su tono conminativo, alcancen a impedir el ascenso de su vuelo hipotético. La imagen irrumpe ahora plena de irrealidad y el estilo ilusorio con que se desenvuelve su identificable modelo desborda con su contenido devastador las tierras promisorias de la utopía[63].

El juego especular afecta también «al personaje central de la novela: aparentemente, es un loco, es decir, su propio autor», una «grotesca criatura» arrancada de las «cavernas de la naturaleza imaginaria». Unamunianamente, Mèphiboseth no es el protagonista de un diario, sino «la lógica de su mismo Autor que corre duranto todo el libro por un camino tan poderosamente asombroso que no se asemeja a ninguna locura por ser de una locura superior».

El mismo interés que muestra ahora el autor en enfatizar la configuración del héroe y la pertenencia de su *Mèphiboseth* al género novela, se hace patente en el subrayado de un espacio y de una temporalidad nivolescos, transfigurados por la magia del realismo kafkiano. Onou es un lugar imaginario que no existe en ninguna parte. Es la geografía interior de la imaginación desbordada. Por eso el caligarismo de los capítulos iniciales posee una entidad meramente anecdótica. Como se lee al comienzo del capítulo V, verdadero núcleo germinal de la obra:

Estoy en Onou. Es un punto difícil de hallar en el entero mapa. No lo busques en vano como a mí ahora no me busca nadie. El lugar es absolutamente montañoso e impera la Naturaleza desnuda tal una presencia impetuosa cuyos latidos repercuten en el Gran Cosmos.

En líneas generales, es un espectáculo bravío, vale decir, un cuadro de ingentes proporciones que escapa a la regla y al compás. Perspectiva terrestre de profundidades primitivas. Se podría decir solamente que es el Mundo si, olvidando lo que llamamos «mundo», sostenidos en su vértigo, nos bañásemos en el incoloro vaho de la Eternidad.

[62] Mèphiboseth en Onou, *pp. 106-107.*
[63] *pp. 105-106.*



Huelgan las descripciones paisajísticas.(...) Una vez despreciadas las descripciones normales, diré todavía que veo espacios con formas, verdaderos dibujos gigantescos de frágiles vasijas sagradas que los vacíos prefiguran dentro del grandioso juego de montañas. Cristalizado en la visión conceptual, todo prospecto intuido es posterior a las ideales morfologías planetarias. Los espacios son aberturas de luz y cálidos nidos de la Noche. Las montañas, inmensas mamas erectas[64].

Se trata, por lo tanto, de una extraterritorialidad de la imaginación, lograda a partir de una obsesiva transgresión de las fronteras infernales del yo. Este nuevo elogio de la locura tiene mucho de descenso a la propia conciencia, de *nosce te ipsum* y de gimnasia ignaciana, donde el primitivo impulso confesional ha ido quedando progresivamente enmascarado por la fuerza de atracción de las incitaciones espirituales y estéticas esotéricas, expresionistas y surrealistas que han venido enriqueciendo al escritor. En este proceso también ha quedado enmascarada la realidad textual, en una metamorfosis que se inicia en el diario íntimo y desemboca en una ficción novelesca, bajo el estímulo de las cosmovisiones narrativas más extrañadoras de la posguerra europea.

El Ory de *Mèphiboseth en Onou* vuelve a confirmar la estética señalada en su obra cuentística y que, en definitiva, da aliento al conjunto de su obra y está en la base de la narrativa de los postistas: una estética de radicalidades vanguardistas y neovanguardistas, en la que expresionismo supone en ella la raíz primordial de su cosmovisión subjetiva y de su ambiciosa y exasperada escritura.

[64] Mèphiboseth, *pp. 45-96.*

José Luis Calvo Carilla

NOTAS





El viaje americano y las Españas

en la obra de Antonio Machado[1]

Lo que más llama la atención de la imagen de América reflejada en la poesía de Antonio Machado es su carácter virtual, no sustantivo; es decir, casi inexistente.

Al abordar el tema por primera vez daba por descontado, como viejo lector que era del poeta sevillano, una presencia obligada de América en su poesía. Cosas del amor. Mi sorpresa fue grande ante la comprobada ausencia, y en nada disminuyó cuando extendí el objeto de mi investigación al total de su obra. De su teatro, de su prosa y de su correspondencia, América seguía, prácticamente, ausente.

Reuniendo los fragmentos de los textos machadianos donde se alude, en forma directa o indirecta, a América, es posible esbozar una hipótesis que explique el desinterés mostrado en los hechos por el autor de *Campos de Castilla* hacia ese *ultramar de Sol,* como algún día la calificara. Intentar hacerlo es lo que aquí nos proponemos.

Hacia el final del siglo XIX muchos y renombrados intelectuales españoles parecían no haber digerido aún la realidad de la independencia de las repúblicas americanas que fueran colonias del desaparecido imperio español.

«Clarín», por ejemplo, refiriéndose al guatemalteco Gómez Carrillo dice: *Vive lejos de España y lejos de América, que viene a ser España* y agrega *conste antes de seguir que, para mí, radical en esto, España y América son una sola nación, aunque ellos no quieran y aunque tengan diferentes estados.* Gómez Carrillo, de quien he tomado esta cita, recuerda que, en una entrevista, Juan Valera le expresara: *No sabe usted lo que me hubiera gustado conocer la América española, que al fin y al cabo no es sino una prolongación de España, en un continente de fabulosa belleza e increíble riqueza...*[2].

[1] *Entiendo que hoy el mejor homenaje posible a Antonio Machado es contribuir a la desacralización de su imagen de semidiós de la poesía, para poder comprenderlo mejor y así amarlo más como el hombre cabal que fue.*

[2] *Enrique Gómez Carrillo:* Treinta años de mi vida: La miseria de Madrid *(pg. 42/43), Editorial Victoria, 1945, Bs. As.*

Dentro de este marco referencial es posible imaginar que la infancia de los hermanos Machado estuvo poblada de las historias de aventuras y experiencias en esa tierra exótica que alguna vez corriera su abuelo Antonio Machado y Núñez; quien en su juventud había marchado a Guatemala a «hacer la América» y de donde regresara lo suficientemente rico y joven como para financiar sus estudios de medicina en París. En ese tiempo todavía una parte de América era española y fue tal vez en esa época cuando la impronta ideológica de «las Españas» marcó para siempre a Antonio.

Para la generación siguiente América siguió siendo un puerto igualmente deseado, pero ya no tan afortunado. El padre de nuestro poeta, Antonio Machado y Alvarez —conocido en el mundo de las letras con el pseudónimo de Demófilo— marchó a su tiempo al nuevo continente, buscando paliar la crisis económica que afectaba a su familia. No tuvo la suerte de su padre; América no fue para él el lugar desde donde se regresa rico y pasó a ser el país lejano desde donde también se puede volver pobre y moribundo.

Sin embargo, quebrantada definitivamente la economía familiar, luego de las muertes sucesivas del padre y del abuelo paterno, la fantasía de una América legendaria, proveedora de riqueza, todavía subsistía en la tercera generación familiar. Hacia 1895, el joven Antonio Machado y Ruiz concibe la posibilidad de trasladarse a su vez a Guatemala, donde todavía habitaba un tío abuelo. Forzado por la particular circunstancia americana se ve obligado a abandonar su proyecto y será su hermano Joaquín quien intentará la aventura, para regresar, sin pena ni gloria, hacia 1902. Interín, sin duda, las ilusiones de los jóvenes Machado han sufrido un rudo golpe con la derrota de España a manos de los norteamericanos y la consiguiente pérdida de las últimas posesiones españolas en Indias.

La idea de un viaje a América —casi una obsesión familiar— se ha desvanecido ya en la época de la aparición del primer libro de poemas de Antonio, *Soledades*, en 1902; pero no de la fantasía del poeta que parece conservarla intacta toda su vida.

América se presenta ante los ojos de Antonio Machado como un lugar lejano, casi como un destierro, hacia el cual se parte o del cual, simétricamente, se vuelve. En el teatro de los hermanos Machado —la común historia familiar permite imaginar en Manuel una actitud similar a la de Antonio— se encuentran muy escasas referencias al Nuevo Continente y todas ellas documentan nuestra observación.

Así, en *La Duquesa de Benamejí* una de las protagonistas afirma: *Nos iremos a las Antillas tú y yo / y al rey desde allí le diremos / que le reconquistaremos / la América que perdió* y otro, en *Las Adelfas*, duda entre partir a Chile o al Canadá.

En el mismo sentido, en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* se pone en boca de un Julián delirante —de quien se murmura en la obra que ha sido «aventurero y bandido en México»— el siguiente parlamento:

Julián: *Quiero irme...* / Condesa: *¿Pero adónde?* / Julián: *No lo sé. Viajar, viajar es mejor,* / *sin llegar* / (a Gil Blas) *Tú me acompañarás.* / Gil Blas: *¿Pero adónde?* / Julián: *A nueva España.*/ Gil Blas: *¡Es tan lejos, señor!*

Por su parte *La Lola se va a los puertos* culmina con la partida de ésta y de Heredia hacia América, más concretamente, hacia Buenos Aires.

En la prosa de Machado este irse y volver reaparece incidentalmente al glosar el poeta las palabras de Juan Ramón Jinménez *a su llegada a América,* o al referirse a la aparición en Madrid de Ramón del Valle Inclán *a su vuelta de América* y alcanza su climax en una carta a Miguel de Unamuno cuando señala: *En esta tierra —una de las más fértiles de España— el hombre de campo emigra con las manos libres a buscar pan, en condiciones trágicas, en América y en Africa.*

¿Y quién es, nos preguntamos, la figura prototípica de ese hombre que va a y vuelve de América, sino el indiano? El estereotipo de este español que quemó su juventud en las tierras de Ultramar, para volver luego rico a España, se transformó en uno de los *leit-motiv* de Machado cuando piensa en América[3]. Ya en el primer poema de *Soledades* —«El Viajero»— se insinúan casi todos los elementos de su visión sobre el tema, salvo la riqueza, a la cual no se alude. El intenso aire melancólico que domina este poema y la referencia familiar que en él se hace, autorizan a pensar que este viajero regresa con las manos vacías. Todavía no nos encontramos frente a un auténtico indiano:

y entre nosotros el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.

La juventud perdida —el precio de vender el alma al diablo— irrumpe sin sordina:

lamentará la juventud perdida.

y poco después:

la blanca juventud nunca vivida
teme, que ha de cantar ante su puerta.

Más que referirse al viaje concreto de alguno de sus hermanos, Antonio parece evocar aquí un futuro que pudo haber sido el suyo.

[3] *En alguna oportunidad, Antonio Machado utiliza* indiano *como sinónimo de* americano. *Así en el poema de* Nuevas Canciones, *«En la fiesta de Grandmontagne», dice: «al suelo indiano... os vais, buen caballero».*

Pero es en *La tierra de Alvargonzález* donde campea la imagen del indiano y es analizando esa figura como puede llegarse al fondo del pensamiento machadiano.

Dos textos nos facilitarán esa tarea: uno, el poema mismo; otro, una versión en prosa donde el poeta recoge la historia que coincide, en lo general, con el primero; salvo en la parte final y que, además, ofrece una crónica previa del viaje del propio Machado por los lugares donde escenifica el romance. En la trágica historia de los Alvargonzález, dos hermanos —Juan y Martín— matan al padre para adelantar el cobro de su herencia. Una maldición cae sobre ellos, sus casas y sus campos malhabidos. Un tercer hermano —Miguel, el menor— regresa enriquecido de América y adquiere a sus hermanos parte de la hacienda familiar que, en sus manos, prospera de nuevo. Los desafueros de los parricidas persisten —al igual que la maldición— y se ven obligados a vender al indiano el resto de la heredad. En el poema, ante la imposibilidad de escapar a su destino, ambos se precipitan en la tétrica Laguna Negra, donde habían arrojado en su momento el cadáver del padre. En el texto en prosa, que evidentemente precede al poema, primero asesinan a Miguel para heredarlo. La doble fuente que nos provee el autor permite advertir los cambios que el mismo introdujo al volcar su crónica en prosa, a la forma definitiva del poema.

Confrontando ambas vemos que, en Antonio Machado, sobrevive el tradicional prejuicio hispánico contra el indiano. Así en el párrafo tercero de la crónica de su viaje recuerda:

El indiano me hablaba de Veracruz, mas yo escuchaba al campesino que discutía con el mayoral sobre un crimen reciente.

Poco después, al llegar a Cidones, se entretiene en describir el paisaje: *Hacia el camino real destácase la casa de un indiano, contrastando contra el sórdido caserío. Es un hotelito moderno, rodeado de jardín y verja.* La nota amable que se desprende de esa descripción desaparece en el poema: *Van Duero arriba dejando / atrás los arcos las piedras / del puente y el caserío / de la ociosa y opulenta / villa de los indianos.* En el cuarto capítulo del poema, sugestivamente titulado «El viajero», como aquel primer poema de *Soledades*, se califica al indiano otra vez de «opulento». Este, no obstante la simpatía que inspira —más por contraste con sus torvos hermanos, que por sus propias virtudes— y pese a haber gastado toda su fortuna en rescatar la hacienda paterna y a haber trabajado como el que más, no puede redimir ante Machado su condición de indiano: *Juan y el indiano aparejan / las dos yuntas de la casa* o, más adelante, *en la tierra que ha nacido / supo afincar el indiano.* Parece que su paso por las Indias se le hubiera adherido, irreversiblemente, a la piel. Y algo de eso hay.

En el poema se alude, como al pasar, a «la piel morena» de Miguel, pero en el antecedente glosado se precisa que el indiano tiene *la tez morena, algo quemada y el rostro enjuto, porque las tierras de Ultramar dejan siempre huellas, pero en la mirada de sus grandes ojos brillaba la juventud.* Reaparece así el tema de la juventud perdida en tierras lejanas, hacia donde partió y de donde un día tornó el castellano, según se lo explicita en sendos versos.

Para que nuestro enfoque no parezca exagerado conviene recordar las malandanzas de Don Abel Infanzón, el perulero rico, quien en *Desdichas de la Fortuna,* se ve envuelto en una intriga donde luce impertinente, inoportuno y ridículo en su intención de conseguir los favores de la protagonista Leonor, haciéndole regalos, como ella lo señala, de «oro macizo».

Y así, a propósito de los devaneos de Don Abel, llegamos al tema del oro; ese inquietante oro que los indianos, en opinión de Machado, parecen ganar tan fácilmente, gastar aún más fácilmente y con el que amenazan apoderarse, sin mayores miramientos, de haciendas y corazones metropolitanos.

Sorprende comprobar hasta qué punto fascinaba a Antonio Machado el oro de las Indias. Conociendo su sobriedad personal, su casi ascética forma de vida, su desinterés manifiesto, cabe descartar en su caso toda avidez material y buscar la causa de esa atracción en el aspecto legendario con que ese oro se presentaba a su imaginación, tal vez cristalizada en aquella frustrada aventura americana de sus mocedades.

Cuando Miguel Alvargonzález, que el apellido creemos no lo había perdido, retorna a su tierra *gruesa cadena formaba / un bucle de oro en su pecho* y cuando compra a sus hermanos parte de la heredad, les da por ella *mucho más oro del que nunca había valido* según consigna Machado en su crónica. En verso lo expresa así: *Miguel a sus dos hermanos / compró una parte, que mucho / caudal de América trajo / y aún en tierra mala, el oro / luce mejor que enterrado / y más en mano de pobres / que oculto en orza de barro.* Machado comenta: *el oro devolvió la alegría a los malvados* quienes *gastaron sin tino en el regalo y el vicio.* Por último, el poeta señala que *Miguel les ofreció el oro que le quedaba a cambio de las tierras malditas.* Como es posible advertirlo, el oro aparece aquí omnipresente, pero mientras el manipuleo concreto de ese oro, el «oro operativo» como diríamos hoy, suscita en el poeta su reflexión moral, es el oro simbólico, la alegoría que cree descubrir en él, el que, en cambio, atrae el interés del estoico sevillano.

En el poema que dedica a Miguel de Unamuno es posible leer:

Tiene el aliento de una estirpe fuerte
que soñó más allá de sus hogares
y que el oro buscó tras de los mares

No resulta una audacia, pues, afirmar que oro y América son sinónimos en Machado. Una y otra vez el tema es recurrente. Ya aparece en los famosos versos dedicados a Rubén Darío, hacia 1904, ... *peregrino/* —dice— *de un Ultramar de Sol, nos trae el oro / de su verbo divino.* Que la metáfora no es fortuita lo demuestra, cuando doce años más tarde, ante la muerte del padre del modernismo español, exclama: *Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro.* Aquí oro está escrito con mayúscula, como antes sol, énfasis que no pareciera casual, a la luz de lo que venimos exponiendo.

Machado alude, en su correspondencia, en varias oportunidades, a *La Prensa* y a *La Nación,* de Buenos Aires (únicas publicaciones americanas aparte de la revista *Sur,* que menciona en sus escritos). Pero su interés es atraído tan sólo por artículos de escritores españoles, como Ramiro de Maeztu y Miguel de Unamuno, aparecidos en dichos diarios porteños.

En ningún momento hace mella en Antonio el generoso interés que demostrara su admirado Unamuno por la realidad cultural americana, pese a que, en otros tópicos, siguió de manera casi incondicional las inquietudes del gran maestro vasco.

Los poetas americanos no tuvieron con él mejor suerte. Después de Darío y el mexicano de Icaza —salvo un par de líneas dedicadas a Walt Whitman— sólo otro poeta del Nuevo Mundo atrajo la atención del maestro sevillano y mejor no lo hubiera hecho. Se trata de Vicente Huidobro, de quién se ocupa dos veces en *Los complementarios* para vapulear sin miramientos su estética de vanguardia.

Pareciera haber un cierto fastidio en Machado hacia los escritores americanos. Pese a su juicio superlativo sobre Darío, no se priva de calificarlo de «húmedo», aludiendo a su manifiesta inclinación por el alcohol, acotando que tan sólo su genio torna dispensable tal afición. Pareciera que nunca el severo andaluz pudo asimilar bien la vida bohemia de sus protectores en París. El otro, el ya citado Enrique Gómez Carrillo, terminó transformado de amigo en odiosa criatura, a quien pretende descalificar, junto con otros hispanoamericanos radicados en París, llamándolos «chiriguos» y «guachindangos», corrupción de las voces americanas «chiriguanos» y «guachinangos» y que, según sus anotadores, se usaban en España para aludir despectivamente a los hispanoamericanos. Todo esto evidencia que en Machado subyacía un cierto malestar o desconfianza hacia aquello que proviniera de América y que el trascurso de los años no hizo sino ahondar tal prevención.

En una carta que le dirige a Miguel de Unamuno con motivo de la aparición de su libro *Contra esto y aquello* donde le informa que ha escrito un artículo dedicado al mismo —próximo a aparecer en *La Lectura*—, Machado transparenta su pensamiento cuando dice: «Como casi todo el contenido

de ese libro son crónicas publicadas por usted en *La Nación*, de Buenos Aires, conviene que nuestros indígenas se enteren de lo más sustancioso...». La intención peyorativa se evidencia cuando en el artículo aludido, que contiene el mismo párrafo que hemos transcripto, se sustituye *nuestros indígenas* por *los lectores españoles*. A los otros, a los tácitos indígenas de ultramar, que Dios los guarde.

Y ello pese a que su obra alcanzara, desde el primer momento, una acogida muy favorable en el continente americano, según lo documenta uno de sus biógrafos[4] al referirse a la *opera prima* tanto de Antonio, como a la de Manuel: *A los hermanos le llegan cartas de América, henchidas de admiración. Reciben solicitudes de colaboración del otro lado del mar y, hasta ejemplares que personas oficiosas les mandan de alguna edición clandestina.* Y cabe recordar aquí que Unamuno celebró la aparición de *Campos de Castilla* desde las páginas de *La Nación*, de Buenos Aires.

Antonio Machado muestra una visión decimonónica de América en la reiterada alusión, que hace, en sus poemas y cartas, a «las Españas». ¿Y qué puede significar esto de las Españas?

Desde el punto de vista de Machado, que no parece singular, se trataría de un sentimiento no muy claro en el cual se mezclan ingredientes antagónicos. Por un lado, una implícita negativa a reconocer la autonomía cultural americana y por el otro, una vaga idea comunitaria, que encontraría su fundamento en el idioma. En ambos casos aparece como figura tutelar la madre patria o la lengua madre. Según esta concepción todos seríamos todavía españoles, pero unos más que otros.

La irrealidad de esta visión, ya avanzado el siglo XX, es directamente proporcional a una sospechosa ignorancia de la realidad americana, cuando no a un desinterés igualmente equívoco. Por eso creemos que en Machado sus invocaciones a «las Españas» no pasan de ser un recurso retórico y, como tal, vacío de contenido.

El tema aparece tempranamente, hacia 1904, en el primer poema que dedica a Rubén Darío *que de una nueva España a España viene* donde «nueva» está escrito con minúscula, revelando claramente la intención del autor, más si se tiene presente que en el poema que a su vez dedica al mexicano Francisco de Icaza lo presenta como parte *de la España vieja / y de Nueva España.*

En 1916 el poeta insiste, y dice a propósito de la muerte de Darío: *Que en esta lengua madre la clara historia quede / corazones de todas las Españas llorad.* Hacia el fin de su vida y en plena guerra civil, la ilusión persiste en el poema póstumo «A Méjico», país al cual alude como al *libertador que el estandarte llevas / de las Españas todas.* Coincidentemente, en una carta a María Luisa Carnelli, con motivo de un viaje de ésta a la Argentina, le

[4] *Se trata de la lamentable* Vida de Antonio Machado y Manuel *de Miguel Pérez Ferrero (pg. 92), Espasa Calpe, Argentina, 1952, Bs. As.*

recuerda: *Usted sabe muy bien que los enemigos de España son enemigos de todas las Españas.*

Sin embargo un estallido de contrariedad o un descuido pueden traicionar su verdadero sentimiento. Hacia mediados de 1937, en la posdata de una carta a Juan José Domenchina le manifiesta: *He recibido una carta de Guillermo de Torre, pidiéndome original para la revista* Sur *de Buenos Aires. No puedo acceder a su pretensión, porque de ningún modo quiero que se publique nada mío en el extranjero que antes no se haya publicado en España, como no sea por encargo del Gobierno.* Al traste con la teoría de «las Españas».

Pareciera que la visión varía con los humores, o con las circunstancias, porque ya en el poema de homenaje a Grandmontagne se dice, refiriéndose a los argentinos: *y de un pueblo americano / donde florece la hombría / nos trae la fe y la alegría / que ha perdido el castellano.* Así, unas veces la Argentina —a la postre el país americano más nombrado por Machado— es presentado como integrante de «las Españas», otra como un país extranjero y otra como una nación americana. Filiación por demás cambiante que transparenta su ambivalencia hacia lo americano.

A nuestro juicio es en ese poema a Grandmontagne donde puede detectarse la punta del *iceberg* de la negación machadiana.

Allí escribe Machado, aludiendo a ese escritor español que, como se sabe, se había radicado en Argentina: *Arribado a un ancho estuario, / dió en la argentina Babel. / El llevaba un diccionario / y siempre leía en él: / era su devocionario* y más adelante,: *El cronista / de dos mundos, bajo el sol / el duro pan se ganaba / y, de noche, fabricaba / su magnífico español.*

Pero es entre los papeles de Mairena donde se evidencia la clave de tanto desencuentro. Escribe allí contra los que pretenden representar *la España del Cid* y enojado advierte: *También nos dirán que la conquista de América fue cosa de ellos y que, sin sus abuelos (Cortés, Almagro, Pizarro, etc.) no se hablaría en América la lengua de Cervantes. Reconozcamos que, si esto es cierto, las virtudes de la familia han decaído tanto que son precisamente los nietos de aquellos ilustres capitanes quienes mejor trabajan por la que la lengua de Cervantes desaparezca de todo el Nuevo Mundo.* Así se explica que el diccionario de Grandmontagne fuera un instrumento para exorcizar la lengua en la argentina Babel.

He aquí el verdadero nudo de la cuestión: el presunto maltrato del idioma castellano por parte de los americanos. Una pasión comprensible lo cegaba sin duda cuando, en 1938, Machado —no Mairena, lo juro— escribió esas duras palabras. Queriendo aventar cuervos, su perdigonada, de grueso calibre, alcanzaba injustamente a quienes en América cultivaban, o habían cultivado, un español hacia el cual habría de mirar España pocas décadas después y al que el mismo Machado no era, tal vez, totalmente ajeno.

Y no hay más. Espero que el armado de este rompecabezas haya adquirido suficiente sentido; si así fuera habré logrado el objetivo propuesto.

En 1940, cuando las posiciones antifacistas tambaleaban en casi todo el mundo, Guillermo de Torre[5], afirmaba: *Si no creyéramos que, al cabo, la «bestia motorizada» ha de ser detenida secamente; si nos sintiéramos pesimistas podríamos augurar que mañana todas las literaturas estarán en la emigración, que la única literatura del porvenir inmediato es la del destierro. Surgiría así un período de tan absoluta aridez intelectual en Europa, como de extraordinario enriquecimiento en ambas Américas* señalando que eran los escritores españoles, dentro de su tragedia, los que tenían más oportunidades *de rehacerse en los distintos países de la América española que les han abierto sus puertas* y previendo que, de cualquier modo, la obligada ausencia no dejaría de resultar fructuosa al curar a la «intelligentsia» española de asfixiantes localismos, brindándosele perspectivas nuevas y enriquecedoras. *Y sobre todo el exilio* —escribía— *habrá prestado a los escritores españoles un beneficio incalculable, una experiencia vital y espiritual del mayor alcance, que de otra suerte pocos habrían resuelto afrontar: el conocimiento y el amor de América.*

Dos de esos hombres que redescubrieron América: Rafael Alberti y Arturo Cuadrado —en cuyas bocas escuché por vez primera, hace ya más de cuarenta años, el nombre de Machado— me enseñaron a gozar la poesía española, tanto la moderna como la clásica. Por eso, por lo que ellos representan como testimonio viviente de una época y por lo que perdura en mí de mis ancestros hispánicos, hago votos para que, a las puertas del siglo XXI, no nos miren, como a extranjeros, los ojos de España.

Carlos Spinedi

[5] *Guillermo de Torre, «La emigración intelectual, Drama contemporáneo» (1940), recopilado en* Tríptico del sacrificio *(pg. 132/133), Editorial Losada (2ª ed.), 1960, Bs. As.*


Juan Valera



Don Juan Valera: una reflexión iberoamericana

El contacto con el tema: primera y segunda estadía lisboetas

De pocas personalidades decimonónicas cabe decir que fuera la primera en varias áreas del saber y las artes. Aunque él, tan amante de los tonos grises y del justo medio, expresara reservas o mostrara sus escrúpulos ante atribuciones muy rotundas, no hay duda de que Juan Valera fue no sólo nuestro primer estilista de la pasada centuria así como el mejor conocedor y adaptador del mundo clásico a los tiempos en que le tocó escribir. Pero también se reveló como el epistológrafo más completo en una centuria de grandes escritores de cartas y fue en aquélla, sin concesión alguna a la presunción o a la incertidumbre, el intelectual español que más a fondo comprendió las vicisitudes de la cultura y la política lusobrasileña. Sabido es cómo cuatro de sus ocho destinos diplomáticos transcurrieron en las capitales de la antigua metrópoli y de la colonia convertida en imperio, desde donde dirigiría a sus corresponsales madrileños misivas inimitables por su sal y penetración. Antes y después de sus funciones diplomáticas en Lisboa y Río de Janeiro dio muestras de unas antenas muy sensibles para la evolución general de entrambos territorios, en particular de su vida artística y literaria.

La ambigüedad radical del pensamiento y de gran parte de la escritura del egabrense, determina que ni siquiera en el epistolario de su etapa juvenil, mucho antes de que decidiera ser un prosista de alto velamen, podamos estar seguros de su posición verdadera e íntima ante sucesos, cosas y personajes[1]. Con todo, el ambiente de encendido iberismo que encontrará en la capital portuguesa durante su estadía de agosto de 1850 a diciembre de 1851 parece que prendió en su ánimo parejo entusiasmo por una causa

[1] *Esta radical ambigüedad, a la que Azaña en su descollante ensayo valeriano no prestó atención, ha sido subrayado muy perspicazmente por Carmen Bravo Villasante,* Biografía de Don Juan Valera. Barcelona, 1959. *Vid. también S. Miranda,* Religión y clero en en la gran novela española del XIX. *Madrid, 1983.*

que todavía hallaba en España escasos seguidores. Su correspondencia de esta etapa, singularmente la dirigida a su admirado Estébanez Calderón, explicita un sentimiento de simpatía por el pasado del país vecino y por la tarea histórica de su alianza indisoluble con España. Los obstáculos y dificultades que, tiempo adelante, señalará sin temor a la impopularidad o al hastío, apenas si se perfilan ocasionalmente en unas misivas desbordantes de pasión peninsular, en perfecta sintonía con el talante e ideario de su corresponsal en la misma materia[2]. Tan lejos llegará el cordobés por esta vía cordial que profetizará la realidad del sueño iberista en breve plazo[3]. Elitista siempre, Valera anotaba con indudable regusto que el iberismo portugués era tan sólo patrimonio de sus clases dirigentes, en tanto que el pueblo mostraba un antiespañolismo visceral, legado de la historia de los últimos siglos. Pero incluso en los sectores ilustrados, la ignorancia de lo español y la exaltación patriotera de algunas figuras literarias sobrepasaba lo razonable, sin que en este tiempo D. Juan registrase idéntico desconocimiento y chauvinismo en sus compatriotas. Por lo demás, el estado del país no suscitaba en casi ningún extremo su aplauso o admiración. El marasmo en que se debatía su política y economía obligaría a España a arrostrar la labor más enojosa de la empresa unificadora[4].

La marcha un tanto imprevista y precipitada de Valera a Río de Janeiro para ocupar un nuevo destino diplomático, abrió un paréntesis de dos años en su fe iberista, vuelta a recuperar a fines de 1853 con su retorno a la

[2] *«Enseñaba a Valera [Estébanez Calderón] un iberismo menos liberal que prepotente o, diríamos hoy, imperialista. Precisamente residía Valera en Lisboa cuando allí se publicó* La Iberia, *célebre doctrinal del iberismo, que suscitó abundante polémica. Observar de cerca el ánimo portugués no pudo menos de contribuir a que Valera desechase las miras grandiosas de Estébanez. Tropezaba el iberismo con una realidad indomable por las solas armas del entusiasmo. Peor fue su desprestigio que su imposibilidad. Se gastó en la política interior de Portugal y de España: en Portugal, para desacreditar los Ministerios, acusándolos de iberistas ante la opinión pública soliviantada; en España, para combatir a la Monarquía [...] Valera no compartió el delirio ibérico que pretendía contagiarle don Serafín y se atuvo mejor que otros políticos y escritores de su tiempo a un razonable examen de lo que permitía la historia y la situación de la Península. Aunque Valera no se enfervorizase como Estébanez, iberista fue, a su modo». M. Azaña, O.C., México, 1966, I, 992-3.*

[3] *«Muchos de los literatos del país me son conocidos, y algunos amigos. Hablan todos muy bien de España, y manifiestan deseos de unirse a nosotros [...] Soy con Vd. en pronosticar que se acerca la época en que los Estados de Portugal y España se fundirán en uno. En Madrid apenas hay quien se ocupe de esta idea, aquí hay muchos, casi todos los hombres de saber y de corazón que siempre están pensando en ella; y a pesar de las rancias preocupaciones y enemiga del vulgo a los castellanos esperan que se realice [...] esta gente daría cualquier cosa por ser españoles con tal de que la Corte estuviese en Lisboa y que no se dijese que los habíamos conquistado. Garrett ha dicho en una de sus obras que los portugueses son españoles, tan españoles como los aragoneses y los castellanos, y Herculano en su historia desengaña a sus compatriotas del antiguo error en que vivían de que los Lusitanos son los antiguos portugueses, y prueba hasta la evidencia que no hay tal cosa y que Portugal no tiene nombre, ni gente propia ni historia hasta el año 1140 en que principia la suya». C. Sáenz de Tejada Benvenuti,* Juan Valera, Serafín Estébanez Calderón 1850-1858, crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París y Dresde (como coyunturas humanas a través de un diplomático intelectual). *Madrid, 1971, 113 y 115.*

[4] Ibid, *118-120, 132 y 136.*

capital portuguesa. Durante su segunda y breve estancia en ella, los afanes por establecer una sólida relación intelectual entre los dos pueblos hermanos a través de una revista lusoespañola de alto porte, absorbieron gran parte de su tiempo y energías. Curiosamente, su lusitanofilia será en esta etapa más franca e incondicional, abarcando el conjunto de la nación, su ayer y hoy. «Lo que sí es cierto, certísimo, es que los antiguos odios y rencores contra los castellanos están aquí casi apagados, y que hay un gran partido a favor de la Unión o de la federación al menos, lo cual es muy para admirarse, cuando se considera que nada hemos hecho nosotros para crear este partido, ni enviando nuestros libros a los portugueses, ni escribiendo y hablando con juicio a favor de la Unión, ni lisonjeando a los portugueses, y aún sobornándolos para que se pongan de nuestro lado. El Gobierno español debía tener siquiera un periódico asalariado en Lisboa, y nada se hace ni se ofrece para tenerle, aunque sería fácil y barato conseguirlo. Las comunicaciones entre ambos Reinos son pocas por falta de buenos caminos, y serían casi nulas sin los vapores. Ahora andan aquí muy alborozados y contentos con el ferrocarril que tratan de hacer, y aseguran que estará hecho en tres años hasta la frontera junto a Badajoz. Sólo se teme que el Gobierno español no quiera continuar este camino hasta Madrid, para no dar a Lisboa una inmensa ventaja sobre nuestros puertos: ventaja que indudablemente tendría, y que los portugueses, amigos del progreso, quisieran pagar con otras mayores, y haciendo liga aduanera, y hasta olvidándose de Aljubarrota y de Onrique»[5].

A pesar de mostrarse buen conocedor de la alta temperatura iberista registrada en los meridianos madrileños del momento, Valera no dejará de acusar a los gobiernos así como a los estamentos intelectuales españoles de abandono y desidia en su atención por Portugal y, sobre todo, en difundir y propagar en ella los productos de su cultura y civilización. Enfrascado en los complicados negocios de asentar sobre una sólida plataforma el proyecto de dicha revista le llegaría a Valera la hora del retorno a su patria —noviembre de 1853— para ser testigo reluctante de la revolución de julio de 1854[6].

Al año siguiente, tras un nuevo interregno diplomático en Dresde, Valera, ya engolfado de veras en el mundo de las letras, tuvo una de sus mayores satisfacciones con la aparición de la bilingüe *Revista Peninsular*, de la que sería miembro fundador. Sin embargo, y hasta su viaje a Rusia en el séquito del duque de Osuna, su intensa actividad periodística no concederá atención a los temas portugueses.

De regreso otra vez a España después de su larga estancia norteña y sumergido con ahínco en la vida literaria, reanudó sus contactos con los principales temas doctrinales del momento. Los acontecimientos italianos

[5] Ibid, *243-244.*

[6] Ibid, *245-46. «Por reacción contra el régimen conservador —escribe un descollante modernista— los progresistas se acercaban arriesgadamente al campo de los demócratas. Sus periódicos lanzan y defienden la idea de «Unión Ibérica»* (Las Novedades, La Nación), *proyecto utópico de unión nacional de españoles y portugueses, ciertamente ya viejo, pero abandonado por imposible, y que no podía concebirse ni realizarse bajo una monarquía o al menos, bajo la dinastía reinante. La misma idea será recogida por los demócratas, y aireada mil veces, proponiendo su realización, bajo forma de federación republicana. Cuando los republicanos se adscriban a la idea federal, creerán haber encontrado la fórmula definitiva que haga posible este sueño». A. Eiras Roel,* El partido demócrata español (1849-1868). *Madrid, 1961, 191. «Cuando Vasconcellos escribe y publica su viaje* [Viagens na Terra Alheia. De París a Madrid *(1863)] la polémica del iberismo está en todo su apogeo entre los de que defienden simplemente una unión entre Portugal y España, los que se inclinan por una federación con salvedades y los que, finalmente, rechazan una y otra fórmula, prefiriendo que las cosas continúen como hasta entonces o, todo lo más se estrechen las relaciones entre los dos países». J. Ares Montes, «Un portugués en Madrid en 1861 (A.A. Tei-*



y la adhesión fervorosa suscitada en media Europa por la idea de la Nación-Estado, reverdecían entonces planteamientos y proyectos en torno a la unificación peninsular. Valera estuvo naturalmente al tanto de los trabajos que un reducido pero entusiasta núcleo de escritores y políticos desplegaba para su logro. Sin desmarcarse por entero de su cruzada, nuestro autor tomaba posiciones propias, un tanto a redropelo de dicha corriente.

La Unión Ibérica durante la Unión Liberal

Aún sin negar la materialización de los ideales iberistas, el escritor cordobés la alejaba, sin embargo, del horizonte próximo e incluso de las generaciones inmediatas. Comprendía bien que los afanes de algunos de sus más ilustres coetáneos se enmarcaban plenamente en el anhelo de unidad que había hecho posible en el escenario de la gran historia la aparición de la Alemania de Bismarck y la Italia de Cavour. Pero aunque los mismos vientos flotasen en la Península Ibérica, sus circunstancias en nada o en poco se parecían a las que facilitaron el sueño de los patriotas alemanes y *risorgimentistas*. Bien al contrario de lo que acaeciera en tierras germanas o italianas, algunos capítulos decisivos de la historia de las relaciones hispanoportuguesas desalentaban más que propiciaban no ya la unidad sino incluso la cooperación. El escepticismo benévolo de D. Juan le llevaba a no cerrar demasiadas puertas a la esperanza pero, repetiremos, en todo caso ésta apenas si se divisaba con algún rasgo firme en lontananza, lo cual no fue obstáculo para propinar un contundente varapalo al opúsculo de un gris publicista lusitano, que se dejó llevar en su *A Fundaçao da Monarquia Portugueza. Narração anti-iberica* (Lisboa, 1860) por la vena antiespañola que, en oposición a su tendencia hispanófila, se disputó siempre sus preferencias. Los sueños iberistas podían incurrir en quimeras, pero eran peores los alegatos ciegos a una fraternidad dictada por la historia, la geografía y... el interés[7].

A fuer de sinceros, habría de reconocerse que también en España no faltaban gentes que con sus prisas y elucubraciones daban pasto a la leyenda negra en un país siempre proclive a aceptarla. Con copia de argumentos históricos, literarios y políticos, tal era la tesis explanada por el humanista andaluz a lo largo de ocho amplios artículos periodísticos que a modo de reseña o, por mejor decir, de comentario bibliográfico del folleto *La fusión ibérica* del gran astorgano Pío Gullón, aparecieron en la revista madrileña a finales de 1861 e inicios de 1862. Ocioso se hará recordar que dicho libro gozó de una gran audiencia en su tiempo, llegando a marcar en el acervo publicístico e ideológico acerca del tema un hito referen-

xeira de Vasconcelos)» en Studia Hispanica in honorem R. Lapesa, *Madrid, 1972, III, 46. Vid igualmente V. de Sa,* A crise do liberalismo e as primeiras manifestaçoes das ideias socialistas em Portugal (1820-1852). *Lisboa, 1969, 362 y ss.*

[7] *«Las empresas literarias del señor Teixeira de Vasconcellos», apud C.C. Decoster,* Juan Valera, Artículos de «El Contemporáneo». *Madrid, 1966, 149-52.*



cial. Trabajo de juventud, presentaba, sin embargo, como advertía su crítico cordobés, sus puntos débiles más en el tono y en la información que en el discurso, bien trabado y mejor expuesto. Para los familiarizados con este importante capítulo de la historia de las ideas políticas del XIX será igualmente inútil insistir en los motivos que lo alumbraron y en las coordenadas en que sus páginas se encuadran. Tras los intentos auspiciados por el propio e ilustrado monarca portugués Pedro V de llevar a cabo la unidad entre los dos pueblos peninsulares en los días finales del moderantismo, campaña en la que, como acabamos de decir, se mostró particularmente combativa una importante corriente intelectual lusitana, en la plenitud del unionismo se cambiaron las tornas y sería ahora el gobierno español el que, muy en sintonía con la política de prestigio desplegada por el odonnellismo, alentara la consecución de la empresa unificadora. Pese a que su autor lo desmintiera, corrió ampliamente por mentideros y tertulias de la Villa y Corte la especie de que *La fusión ibérica* fue escrito al dictado de las miras gubernamentales e incluso de la misma Isabel II, muy dolida por las antiguas pretensiones portuguesas que de realizarse habríanse alzado sobre su derrocamiento[8].

No era, sin embargo, un prurito de contestación política —siempre muy secundario en toda su producción— el que movió a Valera a situarse en posiciones casi diametralmente opuestas a las defendidas por Pío Gullón. Frente al planteamiento de éste, que consideraba a Portugal como una pieza más del rico y variado mosaico español, D. Juan destacaba el hecho clave de su profunda nacionalidad, nacionalidad que, de manera muy madrugadora, había encontrado una fórmula estatal por el contrario de lo que sucediera con otras tierras y regiones peninsulares. Así, todos los atributos de la soberanía política y de la independencia habíanse usufructuado por el país vecino desde los remotos tiempos medievales e impreso en su conciencia colectiva una inextirpable vivencia de autonomía y plenitud nacionales a la que el mismo paréntesis de 1580-1640 no había hecho otra cosa sino acentuar. «En nombre de la fraternidad que debe unirnos a los portugueses [...] hemos tratado de probar que Portugal ha sido una gran nación; tarea inútil, sin duda, si en España conociésemos mejor la vida del pueblo habitador de aquella parte de la Península [...] es una nación, y su historia y su literatura, independientes y grandes, le dan todo el carácter y las condiciones de serlo. No son los portugueses una fracción de nuestra nacionalidad, que ha constituido un Estado aparte, sino que son una nación gloriosa y distinta, como lo fueron la aragonesa y la escocesa. Pero esto no se opone a la posibilidad ni a la realización de la unidad pacífica de ambos reinos, en un futuro más o menos remoto. El error del señor Gullón no está, a nuestro ver, en buscar la unidad, sino en buscarla

[8] *Un ligero esbozo del tema en T. Martín Martín, «El Iberismo: una herencia de la izquierda decimonónica», en* Cuatro ensayos de Historia de España. *Madrid, 1975, 47-68. Más completo es el panorama —en el que curiosamente no figura ninguna referencia a Galdós ni a Valera— de J. del Nido y Segalerva,* La Unión Ibérica. Estudio crítico, histórico de este problema formado con cuanto acerca de él han escrito los historiadores, así portugueses como españoles, y los defensores de ella. *Madrid, 1914. Tras señalar que el concepto de historiadores poseído por este escritor andaluz es muy amplio, recordaremos cómo su formulación iberista se sintetizaba en la creación de una «monarquía federativa».*



y en no creerla posible sin menoscabar la nacionalidad portuguesa y sin oscurecer sus brillantes blasones. Por lo demás, convenimos con él en que la *configuración topográfica de ambos países, la religión, la raza, las costumbres,* nos convidan a unirnos, y en que Portugal puede un día ser España, sin perder por eso sus timbres y lauros antiguos, como no los han perdido ni Aragón ni Castilla»[9].

Las grandes creaciones del genio portugués, la literatura y el arte, en cuyas excelencias y momentos estelares se engolfaba deleitosamente la ática pluma del cordobés, se ofrecían a la mirada del estudioso y del espectador imparcial como los títulos más incontestables de la nacionalidad lusitana[10]. Es lo cierto que hasta el propio siglo XVI y antes de la anexión de Portugal por Felipe II, sus reyes, dirigentes, artistas y pueblo se consideraban parte integrante de una España ibérica. Fue entonces, según Valera, el *kairós,* el instante más propicio que encontraron las relaciones entre los dos pueblos para su soldadura en un mismo Estado, conforme en tres o cuatro ocasiones estuvo a punto de producirse sin violencia ni coacción algunas. No fue así; y ya ninguna generación posterior hubo de encontrarse con terreno tan allanado y con viento de popa para la unión fraternal, íntima y deseada mutuamente[11].

Tampoco ahora, esto es a mediados del ochocientos, pintaban oros para alcanzar tan noble y respetable ideal. Una y otra vez la pulcra pluma de D. Juan, nunca entorpecida en su ágil andadura por la vasta y actualizada cultura del escritor, volvía a alancear los molinos de viento de los iberistas más ardientes. El ejemplo de Italia —aún no se había perfilado en el horizonte, aunque estuviera muy próxima, la Alemania bismarckiana— constituía para ellos, según se recordará, el santo y seña, el espejo en que su empresa mejor podía mirarse. Valera refutaba tal aserto, mostrando la distancia sideral que separaba el empeño de los *risorgimentistas* del de los partidarios de la Unión Ibérica[12].

En aquella otra península mediterránea jamás habían coexistido dos nacionalidades. Atomizada en un sinfín de reinos y principados, sus habitantes nunca habían perdido por ello la idea de pertenecer a una sola y exclusiva nación. Como siempre, Valera acudía a las artes y, de modo especial, a las letras para que así lo atestiguasen.

Todo era allá favorable para la unidad; nada había acá verdaderamente propicio para ella. Ninguna corriente poderosa, ensimismados los dos países en su irrefrenable postración; ningún ideal auténticamente colectivo que aunase esfuerzos y tendencias al norte y sur del Miño o del Guadiana; ninguna necesidad histórica, que en el pensamiento de D. Juan siempre era efecto y producto de una etapa de expansión y auge. En la teorización ideológica e histórica así como en el plano de los intereses superiores en

[9] O.C., *Madrid, 1947, III, 683.*

[10] *«Que la literatura portuguesa tiene un carácter propio que la distingue de todas y de la misma literatura del resto de la Península, es una cosa indudable y que se nota así en las excelencias como en las faltas. La lengua no es tan sonora y enérgica, pero es más rica que la lengua castellana. El mayor cultivo de los idiomas y literaturas de Roma y de Grecia en Portugal ha enriquecido el portugués con mayor número de voces y giros que el castellano [...] Portugal ha tenido también sabios prosistas, elegantes y enérgicos, historiadores, políticos y filósofos. No está reducida su literatura, como pretende el señor Gullón, a Camoens y a unos cuantos nombres aislados [...] Creemos haber demostrado, aunque harto ligeramente, que es falso que los portugueses no tengan una gran historia, una gran literatura y un carácter propio nacional [...] Aunque estuviésemos de continuo pugnando por persuadir a los portugueses de su escasa importancia, no se persuadirían de ella y tendrían razón, y sólo conseguiríamos, en vez de hacerlos amigos, suscitar su ira y su rencor, y despertar rivalidades, que ya debieran estar muertas para siempre».* Ibidem.

[11] Ibid, *684-85.*

[12] *«El ejemplo de Italia debiera retraernos del iberismo, en vez de animarnos a seguirlo y realizarlo. Allí no había más que una nación humillada y hollada de continuo por el extranjero. Sus divesos estados eran creacio-*



el ámbito de las relaciones internacionales y de la presencia de los pueblos ibéricos en el mundo, todo conspiraba por la unión; la fuerza normativa de los hechos obligaba, empero, a marchar por el camino de las realidades. Así pues, ante el cúmulo de circunstancias desfavorables, carecían de entidad los razonamientos esgrimidos por Gullón y otros adictos de lograr —por imperativo histórico y patriótico— la inmediata Unión Ibérica por cualesquiera procedimientos, sin excluir, como lo hacía el autor de *La fusión ibérica*, los de la fuerza. Buena parte, además, de tales argumentos componía mercancía averiada, habida cuenta su falsedad o debilidad. Portugal no era el país medievalizante, apartado en la cuneta del progreso que enriqueció a los Estados de su misma órbita cultural y geográfica. Al propio tiempo tampoco era España el país de Jauja que los corifeos del unionismo se apresuraban a cantar. En apoyo de sus opiniones D. Juan iría hasta recorrer el árido campo de las estadísticas, mostradoras, en uno y otro caso, de un empobrecimiento cada día más combatido y de una prosperidad más previsible que alcanzada[13].

nes artificiales de la diplomacia; casi ninguna de sus dinastías era nacional, sino impuesta por la conquista; muchos de sus príncipes estaban sentados en los tronos en virtud de un poder opresor extraño, para cumplir su voluntad y secundar sus miras y remachar más las cadenas que pesaban sobre la patria común. Y, sin embargo, ¿cuán difícil no ha sido, y es aún, el realizar esa unidad, a la que todo estaba convidando y aún provocando, unidad que era indispensable si Italia había de salir de la postración y servidumbre en que se hallaba? ¿Qué tempestad no ha levantado en toda Europa la caída de los soberanos *legítimos, cuyos tronos no tenían raíces en el suelo en que se fundaron? [...] Pues si esto ha sucedido en Italia, ¿qué no sucedería en la Península Ibérica si procurásemos imitar aquel movimiento? Allí la unión es indispensable para salir de la servidumbre; aquí la unión es sólo conveniente a nuestra mayor prosperidad y futura grandeza; allí nadie soñaba con que hubiese una nación toscana, parmesana o luquesa; aquí hay dos verdaderas y grandes naciones; allí ninguna dinastía de las caídas estaba enlazada con los recuerdos gloriosos y patrióticos [...] Aquí, en suma: esto es, en Portugal y en España, hay dos naciones y hay dos dinastías nacionales que personifican, y en las cuales se cifra toda la gloria del uno y del otro pueblo».* Ibid, *679.*

[13] *«Hablemos ahora del estado actual del reino vecino, y procuremos demostrar que ni es lastimoso, como algunos creen, ni es conveniente que lo sea; antes conviene lo contrario al propósito de la Unión [...] Triste sería para los españoles tener que recoger y amparar a un menesteroso moribundo. Pero si Portugal se hallase, en efecto, en circunstancias tan duras y acudiese a nosotros, indudablemente lo recogeríamos y ampararíamos, echándonos al hombro, con caridad fraternal, una carga tan pesada. Por fortuna, no sólo de Portugal, sino nuestra, las cosas distan mucho de esa indigencia y falta de recursos que el vulgo de España supone [...] Cualquier libro, cualquier documento que consultemos para cerciorarnos de esta opulencia relativa en España y de esta indigencia de Portugal, viene a demostrarnos que estamos en un error [...] De esta suerte es como comprendemos el iberismo. No es una necesidad, y puede ser una conveniencia. No se requiere la unión para vivir. Portugal ha vivido bien, con riqueza y prosperidad materiales, y puede vivir bien del mismo modo sin nosotros; Portugal, sin nosotros puede llegar a ser una nación más industrial, más rica, más comerciante, más abastada que Bélgica; pero Portugal, sin nosotros, no puede ser una gran nación, y Portugal aspira a serlo [...] Aquella prosperidad puede renovarse fácilmente; pero Portugal no puede quedar satisfecho con aquella prosperidad. La condición, la índole, el instinto, las tradiciones de todo portugués, le mueven y arrastran a propósitos y fines más levantados. Ningún portugués negará esto, puesta la mano sobre el corazón. Esto, pues, y no la necesidad de vivir, para la cual no nos necesitan, es lo que más tarde o más temprano los traerá a todos al iberismo. No será la idea de que valen poco, no será el sentimiento de postración y de humildad, sino el orgullo nacional y los ensueños ambiciosos y las* sauda*des del pasado poderío lo que han impulsado a hacerse ibéricos, no resignándose a ser ricos y prósperos, pero poco importantes, como Bélgica y Suiza».* Ibid, *686-90.*



Aunque en algunos puntos la crítica de D. Juan a la formulación iberista de Gullón y sus camaradas era tajante y casi descarnada, por lo común y de acuerdo con las características del temperamento y el estilo valerianos, a menudo se desenvolvía por caminos más versallescos y eufemísticos. En su recorrido se despedazaban, como ya dijimos, sus tesis mayores y menores bajo la apariencia, en ocasiones, de concordancias formales e identidades anecdóticas, que D. Juan se afanaba, traicionándole su pluma, en elevarlas a categorías.

Pero en todos sus artículos latía con fuerza el propósito de su autor de no dejarse aprisionar por la controversia y colocar a sus páginas en el terreno de la especulación histórico-literaria, ya que la filosófica fuera objeto, en su aplicación a los dominios de Clío, de sus anatemas y puyas. La unión Ibérica no podía estar sometida a los vaivenes y humores de la política por alta que fuesen las instancias en que se fraguasen los planes y proyectos. Otro extremo, previo y superior a cualquier escarceo polémico, dejaba a salvo el autor de *Las ilusiones del Doctor Faustino,* su lusitanofilia, que le llevaba a no ceder a nadie en el interés por la misión de los pueblos peninsulares, contemplada como fruto que sólo la evolución de sus respectivas historias podía madurar[14].

Al decir de Azaña, el haz de ideas que nucleaba los dilatados escolios del escrito de Gullón (en exceso quizás infravalorado por el ensayista alcalaíno) regiría también la política adoptada por Madrid en la etapa —corta: un año— en que Valera ejerció la más alta de sus funciones gobernantes, la subsecretaría de Estado, de la que se posesionó el 11 de octubre de 1868 apenas instalado el Gobierno Provisional de la «Gloriosa». Aunque eran instantes en que la llama iberista prendió otra vez con fuerza en los sectores más ardidos del residual progresismo, Valera procuró atemperar su entusiasmo al cansino paso de la realidad. El mismo Prim, tan entusiasta en un principio de la candidatura al trono español del universalmente admirado D. Fernando de Coburgo, debió reconocerlo así, como desde una posición diferente lo expresara Castelar en uno de sus grandes discursos de las constituyentes del 69[15].

La embajada lisboeta y la crítica de Oliveira Martins

Estaba escrito en el destino de Valera que Portugal marcase horas señaladas de su existencia. Después de un largo interregno en su carrera diplomática y con la llegada por vez primera de los fusionistas al poder, D. Juan,

[14] *«Nosotros no somos menos apasionados que el señor Gullón de la unidad ibérica; pero creemos que ésta ha de realizarse por medios más lentos y suaves [...] La precipitación y la violencia, y el atribuirse superioridad una nación sobre otra, han sido causa de que la unión no se logre, o de que, ya realizada, vuelve a romperse, como en tiempo de los Felipe. Desde entonces hasta ahora no ha vuelto a renacer en ambos países la idea de la unidad. No contribuyamos, pues, con nuevas imprudencias, a que de nuevo se deseche [...] Nuestros políticos de ahora debieran imitar la conducta de aquellos reyes, preparando la unión de ambos países por medios semejantes, y no trazando planes de conquista, de revolución o de anexión, en perjuicio de alguna de las dos dinastías».* Ibid, 695.

[15] *N. Rivas, al que se debe quizás el relato más circunstanciado de la frustrada candidatura del padre de Luis I, escribe con referencia al ambiente iberista de la primera etapa de la Gloriosa: «En aquellos tiempos, la idea de la Unión Ibérica contaba con numerosos prosélitos. Políticos —especialmente los progresistas— literatos, poetas y hombres de ciencia extraños a los partidos, mantenían fervorosamente tan noble anhelo pleno de patriotismo y de sentimientos generosos, pero sembrados de obstáculos poco menos que insuperables. Tan simpática bandera tenía en España popularidad y ambiente, pero en Portugal*



defraudadas una vez más sus ilusiones políticas, aceptó sin demasiado entusiasmo, y a modo de compensación de su frustrada ambición ministerial, la embajada en Lisboa. Casi veinte años separaban la que había de ser su última estancia lisboeta de la precedente, sin que tal distancia hubiese amortiguado nunca su interés por sus cosas, en particular, las atañentes a su literatura. Probablemente su un tanto forzada marcha le colocó en una situación hipercrítica hacia el país que ahora contemplaba, en cuyos estamentos dirigentes creía observar un cambio de talante hacia España. Conforme a su juicio, la Unión Ibérica no figuraba ya entre las prioridades de los núcleos dirigentes lusitanos, impregnados del recelo, si no del desvío, de las capas populares hacia España. Puede imaginarse, pues, fácilmente el agrado con que el embajador de Alfonso XII ante Luis I entablase negociaciones al más alto nivel para que, complaciendo las insistentes peticiones de la reina madre, se llevasen a efecto entre una infanta de España y el futuro Carlos I aquellas bodas reales que, de haberse realizado en 1846 en lugar de los matrimonios franceses, hubieran, sin la menor duda, cambiado el curso de la historia de los dos países. Pero no estaba en manos de Valera volver a dar una oportunidad a un sentimiento y a un clima que fueron efímeros.

La conjunción de ambos sentimientos sumió a su residencia lusitana en una hondonera de quejas y lamentaciones continuas, una vez más expuestas principalmente a través de una copiosa correspondencia. Por fortuna, su carácter privado ahorró a D. Juan el acentuar su fama de hombre inconsecuente e inconstante. Aparte de sus informes al ministro, ningún escrito acerca de la civilización portuguesa brotó de su pluma, comprensiblemente enmohecida en este período, el cual, desde luego, fue, sin embargo, aprovechado por Valera para ensanchar el caudal de sus conocimientos y noticias sobre el país en que estaba acreditado[16].

A tenor de su producción posterior, cabe deducir que éstos consolidaron su visión iberista tal y como la hemos formulado en su glosa ya mencionada de la obra de Pío Gullón.

Pocos años después de terminada su embajada en Lisboa, libre de ataduras coyunturales, el pensamiento de Valera en torno al iberismo iba a explanarse con infrecuente rotundidad en su pluma en otro de sus textos en torno al diálogo peninsular, surgido siempre, para ser fructífero, desde un fundamental dualismo en el que Valera no se recataría de insistir. Justamente al hilo de otra reseña crítica, la del gran libro de Oliveira Martins *Historia de la civilización ibérica*, su admirador cordobés daría rienda suelta a su pensamiento iberista, oreado ya por las brisas de la edad madura.

Muy pocas serán en este dilatado comentario las referencias que quepan espigarse en punto a la actualidad y a los asuntos estrictamente políticos relacionados con el iberismo estatal. No se crea por ello, sin embargo, que

era rechazada, por juzgarla atentatoria a su autonomía. Sólo un reducido grupo de románticos miraba sin prevención, lo que se deseaba con tanto calor aquende la frontera. El miedo a perder su independencia —el vulgo no concebía la federación dejando intangible la soberanía— ponía espanto en el ánimo del pueblo portugués». Curiosidades históricas contemporáneas (Páginas de mi archivo y apuntes para mis memorias). *Barcelona, 1942, 131. M. Vid también Azaña,* O.C..., *994.*

[16] *«El iberismo —dirá a Menéndez Pelayo el 8 de abril de 1881, apenas tomaba posesión de su cargo— progresa aquí, sobre todo entre republicanos. El odio a Inglaterra le da muchas alas. Periodistas y literatos portugueses a manta, quieren ir para el centenario de Calderón con bandera y otros primores. Desean ir de balde y que se les envíe de ahí un salón-vagón. Hay también grande empeño en que los antiguos objetos de arte que desde Madrid vayan a Londres, a la Exposición, vuelvan a España por Lisboa, a fin de hacer aquí una Exposición artístico-arqueológica peninsular».* Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo. *Madrid, 1930, 81-2.*



las cuestiones del día no encontraban reflejo en el escrito, alumbrado precisamente por la comezón colocada en el espíritu de su autor por el auge del catalanismo. Con aspereza infrecuente en su obra, Valera descalificará dicha corriente ideológico-política al considerarla nociva para la existencia de la patria española y su progreso. El legado de los siglos ponía de manifiesto su inviabilidad. Al contrario de lo que sucediera con Portugal, cuya trayectoria en forma opuesta a lo que pretendían los ideólogos del catalanismo, en ningún momento se asemejaban a la del Principado, la historia imponía en los respectivos progresos una diferencia capital que estribaba en el hecho de la nacionalidad. Esta había acompañado desde su nacimiento a Portugal con la dinastía de los Austrias, en tanto que la Corona de Aragón mostró una incoercible inclinación española en los momentos decisivos de su andadura autónoma.

Amplios y cristalinos párrafos desarrollaban la teoría valeriana sobre la formación de la unidad hispana, nutriéndose del mismo ideario que alimentara a su escrito de treinta años atrás, historia y literatura volvían a comparecer *in extenso* como apoyatura y, a las veces, refrendo de la tesis de D. Juan. Alguna de éstas recibirá ahora una atención más específica, especialmente la de la españolidad del Portugal del otoño medieval e inicios de los tiempos renacentistas. Los grandes reyes lusitanos de esta época, sus caudillos y artistas revelaron en sus actos y deseos una concepción unitaria del ser histórico de España. Un destino fatal sembró entonces la unión peninsular de grandes ocasiones perdidas, al contrario de lo que acaeciera entre Castilla y Aragón, cuyas glorias eran cantadas muy entusiásticamente por la fría pluma del humanista cordobés[17].

El cual elogiaba también con vivo acento los numerosos valores que atesoraba la obra de Oliveira, con la que disentiría, empero, en ciertos extremos capitales, asaz interesantes para un estudio de la civilización y cultura hispanas, pero alejados un tanto del objetivo perseguido por las presentes páginas. Bien que muy sintetizada, una verdadera teoría de la historia de España y de la forja de la civilización peninsular queda formulada en los párrafos centrales de su extenso comentario al libro indicado. Particularmente, los estudiosos atraídos por la contribución musulmana a la identidad española —muy matizada y casi devaluada por el cordobés— encontrarán aquí valiosas piezas para su análisis.

El testamento iberista de Valera

El pensamiento iberista del autor de *Pepita Jiménez* expuesto en plena efervescencia del movimiento allá por los años sesenta e inicios de la déca-

[17] *«Estos portugueses me parecen unos destacados aborrecedores de su propia gente y deseosos de parecer ingleses; pero los ingleses hallan, en su vanidad, que de los portugueses a ellos hay más grados en la escala de los seres que de los portugueses a los macacos. Muchos se han enojado contra usted porque usted ha dicho que son españoles. En efecto, no lo son; quieren ser ingleses y no son más que gallegos [...] Cada día estoy más desencantado del iberismo, y, sobre todo, de los portugueses. Me parece profundo este dicho de Tamayo: «No quiero a Portugal si no me le dan despoblado». Soy, con todo, de opinión que Portugal puede sernos útil, pero no sabemos gozar de esta utilidad. Para España debía ser Portugal como para los mozos de Esparta aquel ilota borracho con el aspecto de cuya degradación y extravagancia se retraían ellos de incurrir en la borrachera [...] Esto es bello como país y delicioso como clima; pero ¡qué gente, Dios mío, qué gente! El mejor de los portugueses es una caricatura de un español de igual clase, con algo de odioso además, porque hoy su amor a su autonomía crece en la Península no por la abundancia de diversas clases de savia sino porque vamos todos a buscar en tierra extranjera la savia que nos falta o que creemos que nos falta [...]. Un castellano imparcial, como yo creo que lo soy (salvo la suposición atrevida de llamarme* castellano *habiendo nacido en el*

da siguiente con el nuevo impacto recibido por la «Gloriosa», volvería a manifestarse, ahora ya sin ningún ambaje ni disimulo, con motivo de la denominada crisis del Ultimátum. Aprovechando su reseña en verdad crítica al libro divulgador *Portugal contemporáneo* del cubano Rafael María Labra, uno de los más incondicionales partidarios del iberismo en los decenios precedentes, aparecido en Madrid a fines de 1889, D. Juan desgranaría algunos de los argumentos que le llevaban a desechar cualquier planteamiento unificador, tanto a corto como a largo plazo. Más por culpa y responsabilidad de España que por las de la nación vecina, ambas desconocían casi todo del pasado y el presente de su respectivo vecino. Con tal basamento cualquier idea de estrecha alianza o de unidad política frisaba en lo quimérico. A mayor abundamiento, la coyuntura depresiva padecida por uno y otro país no era tampoco la más oportuna para alentar una empresa que, de realizarse sumaría debilidades y escaseces. Los tiempos aconsejaban precisamente lo opuesto a las aspiraciones de los iberistas hispanos. Que una y otra nación recorrieran independientes los próximos tramos de la historia era para el avezado diplomático y buido observador de la realidad internacional la fórmula más idónea para la paz de entreambas. Tanto más cuanto que los modelos diseñados por los iberistas españoles se mostraban a la mirada de Valera como caja de Pandora, ya que la autonomía preconizada por el autor de *Portugal contemporáneo* y muchos otros de sus compañeros de aventura, era una pócima demasiado fuerte para países erosionados por una prolongada decadencia. Si internacional había sido la causa inmediata y directa de la grave crisis de enero de 1890, también habría de provenir del exterior y de las principales cancillerías europeas una solución relativamente honorable para un Portugal razonablemente ofendido. Evidentemente, España poco o nada tenía que hacer en el tema, en donde sólo los fuertes imponían su criterio[18].

No contento con tan crudo realismo, D. Juan ahondaba aún más el estilete desinflador de sus sueños y utopías. Campañas lingüísticas y demográficas en pro de un bloque iberoamericano no obtendrían otro resultado que el de elevar aún más los muros de hostilidad y recelo por parte de las potencias anglosajonas, en vanguardia del protagonismo histórico. Inconscientemente, como es claro, D. Juan adelantaba en este diagnóstico de la crisis lusitana de 1890, el desconsolador análisis que provocaría en su ánimo, embargado por la tristeza, según lo patentiza su *Morsamor*, el trauma del 98, en muchas dimensiones semejante al que padeciera Portugal unos años atrás. «Por ahora la unión está harto distante, y conviene quizás que lo esté. Ya lo hemos dicho: la unión de dos ruinas traería ruina mayor y no restauración ni renacimiento. [...] Esta misma ignorancia que hay en España de todo lo portugués, la casi igual ignorancia que en Portugal hay

reino de Córdoba) reconoce desde luego todas las nobles prendas de los catalanes, admire todas las glorias del antiguo condado y cree que Barcelona es en el día la primera ciudad de España [...] Desengañémosnos: el catalanismo es absurdo y malsano. Y el regionalismo, en general, no bien traspasa los límites de aspirar a cierta descentralización [...] sólo puede conducir al caos del cantonalismo, ideal de Pi y Margall, o a la disolución de un gran pueblo, que pudiera partirse como Polonia, si tuviese por confín grandes potencias y no mares [...] Menester ha sido de un conjunto de circunstancias extraordinarias, de un verdadero prodigio histórico para que en la Península sea y tenga cumplida razón de ser, además de la nación española, otra nación, la nación portuguesa». Ibid, *813, 817 y 820.*

[18] *«En el Siglo de Oro de Portugal y de España, al portugués más acérrimo no se le ocurría negar su calidad de español. Se distinguía, sí, de castellanos, aragoneses, catalanes, andaluces o gallegos; mas para él eran españoles todos. Su gran Camoens era el príncipe de los poetas españoles; España, con Portugal, era la cabeza de Europa toda y Portugal, parte de España, era como la coronilla o vértice de la cabeza. Este mismo modo de pensar sigue en el día, si bien, para evitar confusiones y para dar satisfacción a cierta pudibundez autonómica, se califica de* ibérico *lo que se califica de* español». Ibid, *825.*



de España, ¿para qué negarlo?, no proviene sólo de nuestra desidia, sino de cierto menosprecio vulgar e injusto y de la cándida admiración y el éxtasis y arrobo con que admiramos lo inglés o lo francés, desdeñando todo lo nuestro, hasta el día en que nos sentimos vejados o maltratados por nuestro ídolo y nos volvemos contra él con furia impotente y, por su ineficacia, un poquito cómica [...] pero una tardía reconciliación con la también decaída España no había de rehacer lo destruido entonces, ni había de volver a Portugal ni a España el poder perdido y las posesiones ultramarinas malbaratadas. Razón tiene, pues, *O Seculo* en responder con desvío a las cándidas muestras de ternura y a los ofrecimientos de alianzas y de uniones que periódicos de aquí han hecho inocentemente a Portugal en su presente cuita. Con todo, no es menos cándido soñar con que de ella pueda sacarle una confederación de los pueblos *latinos,* como si la etimología casi idéntica en los Diccionarios de algunas naciones tuviesen mucho que ver con su diplomacia. El interés general de toda Europa será quien, al fin, sacará a Portugal, si no airoso, menos vejado y lastimado»[19].

José Manuel Cuenca Toribio

[19] *«Distamos no poco de inferir, con la seguridad con que infiere el señor Labra, la natural unión de Portugal y España en un porvenir más o menos cercano. Grandes son las dificultades que habría de vencer para esto; pero de todos modos, ni creemos, ni deseamos que sea condición de esa unidad futura cierta descentralización con que sueña el señor Labra y que viene a parar en autonomía. Preferible es seguir siempre separados de Portugal, a romper nuestra unidad nacional, ya lograda en todo lo demás que es y que se llama España [...] Aún cuando fuera posible y hasta fácil la unión ibérica, con Portugal y España, no sería la unión ventajosa ni conveniente. No brotaría de esta unión vida más briosa, sino miserias mayores, recriminaciones y disturbios. Las autonomías del señor Labra lo empeorarían todo en vez de remediarlo. Tal como es ahora la situación del mundo y de las cosas que hay en él, nos parece que si aunásemos todas las fuerzas de España y de Portugal y de sus colonias, y de las dieciocho repúblicas que fueran sus colonias, no inspiraríamos, por ejemplo, a Inglaterra, más respeto y consideración, y le inspiraríamos, en cambio, cierto recelo y enojo, que hoy siquiera no le inspiramos. Lo menos malo, pues, es vivir modestamente separados, y desechar como peligroso y tentador ensueño toda vaga esperanza, no ya sólo de unión, sino hasta de confederación ultraautonómica».* Ibid, *Madrid, 1949, II, 814-5. Vid también nuestro artículo «Galdós, iberista»,* Anuario de Estudios Atlánticos *(1994).*



Tomás Harris y la cultura de la imagen

Algunas reflexiones sobre la poesía chilena de los 80

En las tardes son dulces los neones
y las luces de mercurio, pálidas y bellas
Y la estrella roja de una torre de radio
en el cielo crepuscular de Managua
es tan bonita como Venus
y un anuncio de ESSO es como la luna
Otro significado
no lo conozco
Las crueldades de esas luces no las defiendo...

(«Managua 6:30 p.m.», **Ernesto Cardenal**)

Es bastante sabido que cada escritor tiene sus particulares y diversas influencias, lejanas o recientes, que debe procesar para configurar su propio producto artístico. Los que logran superar la repetición o las copias de ellas, a través de un reprocesamiento imaginativo-reflexivo, convertirán aquel producto en una obra significativa dentro de su propia generación o promoción y del contexto cultural de su tiempo. Creo que en cierta medida aquello ocurre en el reciente libro del poeta Tomás Harris (1956) —*Noche de brujas y otros hechos de sangre* (Mosquito editores, 1993)— quien previamente había publicado *Zona de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Alguien que sueña, madame* (1988) y *Cipango* (1992); éste último libro ganó el Premio Municipal de Santiago de Chile en 1993.

Los materiales con que Harris construye *Noche de brujas...* son en su mayoría imágenes tomadas, por un lado, del cine de horror (probablemente también de las imágenes de los comics) desde el clásico *Drácula* (1931) y otros de las décadas de los 30 y 40 —interpretados por el actor húngaro

Bela Lugosi (1882-1956)— pasando por *Las brujas de Salem* (1957) hasta la sofisticación del horror en los filmes de la década del 80. El cine de ciencia ficción —quizás la influencia de la serie norteamericana *Star Trek*— está presente también en la descripción detallada del poema «La nave». De igual modo se incorpora aquí la lectura visual del cine «postmoderno» del director alemán Wim Wenders quien junto a Werner Herzog y Rainer Fassbinder constituyen la triada más importante del Nuevo Cine Alemán de comienzos de los 70. Finalmente, Harris construye su libro recurriendo a las imágenes pictóricas del expresionista alemán Otto Dix (1891-1969) cuyos temas dominantes refieren la violencia de la guerra (después de la Primera Guerra Mundial), exagerando lo grotesco para expresar en amarga protesta la corrupción de su tiempo. Dix creó así una «nueva objetividad» en reacción a la vanguardia de moda (dadaísmo, surrealismo, etc.) cuyo resultado fue el de un mágico realismo e iluminación alucinatoria de sus temas. De allí que no sea ningún azar el epígrafe que Harris toma de Dix puesto que con esa cita nos introduce tanto en los temas de *Noche de...* como en la naturaleza de sus imágenes: libertad artística del hablante sin «someterme a dogma alguno»; la libertad sensorial (visual preferentemente); el compromiso actual del hablante para observar y testimoniar la vida, principalmente la violencia visible o invisible; y la fealdad dominante de los márgenes (lo lumpérico), la cual es bastante persistente en muchos poemas de este libro, recreando de esa manera aquel realismo de Otto Dix. Con estas influencias reprocesadas, entremezclándose a manera de un *pastiche* postmoderno, el lector de estos poemas tiene ante sí un texto construido predominantemente con lecturas visuales que el hablante reasimila desde el espacio sudamericano sin llegar a la reproducción mimética de esas lecturas originales. Por ejemplo, lo interesante del poema «París, Texas» (del mismo nombre del filme de Wenders), y que se constituye a nuestro modo de ver en la concepción formal/imaginativa de este libro, es que el hablante del poema reprocesa *su propia lectura visual* de un filme que su vez es otra lectura que hace un director de la cultura norteamericano (sus filmes *París, Texas* (1984), *Alicia en las ciudades* (1974) o *Reyes del camino* (1976) son los ejemplos más notables). El filme *París...* es la historia de un hombre (Travis) perdido emocional y espacialmente que busca respuestas en las gigantescas y espectaculares ciudades norteamericanas. Sin embargo, lo que es diferente en el poema de Harris es la contemplación más desencantada y mucho más violenta que a Wenders (también a Herzog y a Fassbinder); por el contrario, no le interesa destacar tanto, sino más bien fascinarse como el director alemán con la cultura pop, la música rock, la moda, la mitología y las ciudades norteamericanas. En fin, creo que lo que Harris hace aquí, así como algunos poetas y artistas dentro de



Chile a quienes les interesa la cultura de la imagen, es leer una cultura postmoderna del primer mundo *desde* la perspectiva de nuestras propias regiones mezcladas entre lo semimoderno y una modernidad acelerada por las regulaciones del mercado.

Tomás Harris pertenece, a partir de los 80, a una línea o tendencia —especialmente con este libro último— dentro de la poesía chilena, cuya significación más notoria creo que no radica tanto en las influencias de «lecturas literarias» propiamente tales sino más bien en la «lectura de lo visual». Una poesía que se va construyendo más que nunca con la lectura de la «cultura de la imagen» que algunos poetas chilenos a partir de la década mencionada vienen haciendo cada vez más del cine, los medios visuales de alcance masivo, la fotografía, la pintura, la publicidad comercial nacional o transnacional, así como la nueva y alta tecnología que reinventa la belleza en híbridas, nuevas y sofisticadas imágenes. Aún así, hay en todo eso una prehistoria no muy lejana de la atracción por la imagen visual en la literatura latinoamericana postboom de los 70. La narrativa de Manuel Puig es un ejemplo bien destacado donde gran parte de sus mejores novelas reprocesan la influencia del cine norteamericano de los 40 y 50. Hacia fines de los 50 y los 60 el poeta Ernesto Cardenal (1925) escribía poemas señalándonos la atracción poética y estética (y conflictiva) de la publicidad comercial transnacional en las regiones centroamericanas. En la poesía chilena de la llamada «generación del 50», ciertos poemas de Jorge Teiller (1935) mostraban, más que conflicto, una atracción mágica que ejercía el cine norteamericano de los 30 y los 40 en las provincias del lejano y lárico sur chileno. En los comienzos de la década de los 70 es la poesía de Gonzalo Millán (1947) la que más llevará una notoria incorporación reflexiva y atractiva de la cultura de masas a la poesía. Sus materiales son los comics o «historietas», la música juvenil de la época, la descripción «objetalista» de diversos objetos de consumo masivo que constituyeron la materia prima del *pop-art* norteamericano desde mediados de los 60 (Andy Warhol y Roy Lichtenstein principalmente).

Pero es en la década de los 80 cuando esta cultura de la imagen comienza a penetrar con más fuerza y ejercer una influencia poderosa y desconstructiva en ciertos poetas jóvenes quienes crecen dentro de la dictadura militar y dentro de la aceleración progresiva de la concepción neoliberal de la sociedad chilena. Por ello no es nada curioso que haya un grupo de obras poéticas (escritas dentro de Chile) que van mostrando en forma *progresiva y cronológica* la incorporación y complejidad de esa cultura de la imagen (puede haber otros textos, pero pido disculpas por mi desconocimiento). Por ejemplo, *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz es el primer libro de poesía de esta promoción posterior al golpe, que se estructura

a la manera de un guion fílmico para presentar el ambiente marginal de sus personajes; *Vírgenes del sol* (1986) de Alexis Figueroa es ya un *pastiche* postmoderno sudamericano por el entrecruzamiento y diversidad de discursos de la alta cultura, culturas marginales y el mundo de la cultura de masas con su sofisticada imagen visual creada a su vez por una sofisticada tecnología audivisual; *Miramar Hotel (1985-1987)* (inédito aún) de Egor Mardones, es el entrecruzamiento de técnicas fílmicas con la recuperación y reprocesamiento, veinte años después, del *pop-art;* En algunos poemas de *Primer arqueo* (1990) de Clemente Riedemman, se registra la invasión de la moderna tecnología computacional vista como una rara e interesante maravilla en los espacios de la provincia.

Entre ciertos poetas fuera de Chile, los que han escrito desde sociedades postindustriales, su poesía también incorpora y reprocesa esa cultura de la imagen y/o el quiebre entre la alta cultura y la cultura de masas propiamente tal (la híbrida seducción visual y la neobelleza del video musical y la publicidad comercial), la incorporación de una sofisticada alta tecnología de fin de siglo, el nuevo arte *pop,* las culturas de los márgenes (el *voyeur* anónimo/erótico de las urbes postmodernas, el discurso homosexual, el de minorías y diversidad étnicas, etc). Esas obras y poetas serían: Gonzalo Millán, *Vida* (1984, especialmente la sección «Vida»); Federico Schopf, *Escenas de pee-show* (1985); Enrique Giordano, *El mapa de Amsterdam* (1985); Javier Campos, *La ciudad en llamas* (1986) *y Las cartas olvidadas del astronauta* (1991); Raúl Barrientos, *Libro de las imágenes* (1989). Como se puede ver, ya existe un *corpus* de obras (dentro y fuera de Chile) que yo llamaría ahora y sin ninguna duda la «tendencia o línea postmoderna» en la poesía chilena de fin de siglo. Bernardo Subercaseaux en su artículo «El postmodernismo en Chile» *(Miradas,* 1988) afirmaba entonces que el entrecruzamiento de distintos discursos (alta cultura y cultura de masas) correspondía a una estética postmoderna en cierta literatura chilena en los ochentas. Sin embargo, él no hacía referencia a la cultura de la imagen visual que para la crítica que se ha preocupado de las manifestaciones culturales postmodernas del primer o tercer mundo (Fredric Jameson, John Beverley, Néstor García Canclini, entre otros) constituiría el núcleo principal de esa nueva cultura. Por ello es que los dos textos de Diego Maquieira —*La Tirana* (1983) y *Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses* (1986)— son nada más que textos de variada intertextualidad. Son lo que el mismo Subercaseaux señalaba en su artículo respecto a ellos: «aglomeración de restos de discursos culturales: discurso místico, religioso, pornográfico, del drogado, discursos paródicos del conquistador, Rambo apocalíptico, voces eclécticas de raigambre renacentista...» (p. 27). Aún cuando nadie disminuye el valor de esos dos textos den-

tro de la poesía de los 80, estrictamente «postmodernos» no lo son. Ellos sí pavimentan el camino —principalmente por esa multiplicidad de discursos, entremezclando la cultura oficial y los diversos géneros discursivos de los márgenes— e influyen directa o indirectamente en algunos poetas de la década como también lo hicieron Juan Luis Martínez con *La nueva novela* (1977) o Enrique Lihn con *Paseo Ahumada* (1984).

La discusión del «postmodernismo» en América Latina no nos puede ser indiferente según los más serios estudios sobre el problema. Para García Canclini, por ejemplo, los análisis de modernidad (en una región donde ésta nunca llegó del todo ni a todos) y postmodernidad no pueden dejar de lado la discusión de lo que suele llamarse «premoderno» o «tradicional» en América latina. Para Beverley, un aspecto del postmodernismo es el colapso relativo de la alta cultura y cultura popular, siendo esto último, esencialmente, la invasión abismante de la cultura de masas (aquella que produce la sofisticación visual por la a su vez sofisticada alta tecnología y una nueva belleza) trayendo una renovación en las artes. Beverley señala que el debate no es estar a favor o en contra del postmodernismo o si éste es reaccionario o progresista sino reconocer qué es lo que está cambiando en nuestro mundo, y por extensión en América Latina, con la aceleración de transnacionalizaciones y gobiernos neoliberales.

Los versos de Cardenal, citados como epígrafe a estas reflexiones y escritos en los 60, fueron el vaticinio de la cultura nacional/transnacional (comercial e inevitablemente atractiva para bien o para mal) que nuestro continente en este fin de siglo está viendo como la ya inevitable invasión visual a escala universal, cambiando la dirección de nuestros arte y literatura. O la desaparición de esta última por la lectura-entrenimiento visual. Quizás a algunos/as poetas que no son ya tan jóvenes les venga la idea que van (vamos) siendo cada vez más unos exóticos y olvidados pájaros de colores. Una especie cada vez más cercana a su extinción. O ruinas arqueológicas hundidas para siempre bajo toneladas de aparatos de televisión a color, carteles o maravillosos cortos de publicidad comercial, discos lasers que reproducen la realidad (o la inventan) con una imagen y belleza jamás antes lograda, discos compactos (CD-roms) que contienen sin límites de almacenamiento cualquier tipo de información (desde recetas de cocina hasta toda la pintura de cualquier siglo) combinando la imagen y el sonido. Pero, por otro lado, muchos de los artistas que han crecido a partir de los ochenta y los de fin de siglo no podrán obviar la cultura de la imagen ni menos lo que en estos momentos se está convirtiendo en los países del primer mundo en la nueva revolución de la información con insospechadas consecuencias en las relaciones interpersonales (y transnacionales). Es decir, lo que se llama *the information superhighway* (autopistas de la infor-

mación) o los gigantescos grupos de información conectados a través de la comunicación electrónica a los que cualquier particular de cualquier parte del globo y con un computador tiene ya en estos momentos acceso sin límites. El panorama de fin de siglo puede ser desencantador o maravilloso, pero influirá en el arte y la literatura del siglo XXI dentro del nuevo orden Norte-Sur del planeta.

Javier Campos





Kafka y la metamorfosis de la violencia

Y pondrá su mano sobre la cabeza de su ofrenda y después la degollará delante del tabernáculo del testimonio.
Y los hijos de Aarón rociarán su sangre sobre el altar en derredor.

Levítico. Cap. 1 vers. 4 y 5

Me exijo habitar este espacio. Estoy forzada a hacerlo. Este podría ser el título de mi propio desconocimiento. En esta sociedad que repentinamente me priva de esperanzas y de luces he aprendido a sentirme una extraña. Privada de una tierra prometida, me interrogo, me inclino sobre mí misma y me pierdo en remolinos vertiginosos o densas redes. Ante todo descubro una contradicción, también el divorcio que me separa de ella.

Estoy presa en mis verdades y en mis mentiras. Sin embargo soy una mujer dispuesta a ponerme de acuerdo conmigo misma. «Escribir significa abrirse desmesuradamente, la más extrema franqueza y la más extrema entrega en la que todo ser por sí cree perderse», le dice Kafka a Felice Bauer.

Escribiré desnuda, a cuerpo descubierto, contemplando mis propios estremecimientos. Hablaré de costado, como siguiendo una huella, mientras quedo capturada en la trama profunda de una escritura que compromete mi vida en cada párrafo de mi historia.

Este será un encuentro entre la invención poética y el acontecer histórico; singular encrucijada de fuerzas opuestas. Las palabras se convierten en nudos y alianzas o bien son formas vacías que me exponen vulnerable y mortal. Destino irritante o balsámico, siempre político de la literatura. La escritura, como cualquier otro espacio vital, soporta, retiene y reproduce las represiones y los puntos ciegos en torno de los cuales se estructura

el inconsciente. Necesito comprender, tengo hambre de lucidez y claridad. «Comprender es ante todo unificar», dice Camus.

El veredicto

He leído un cuento: «El veredicto» de Kafka. Este relato me arrojó en un hueco plural de mi existencia que me exige reflexionar, una vez más, sobre los surcos incandescentes de mi historia y que él, Kafka, puede deducir sin engaño y escribir a cuerpo abierto. Debo entregarme y confiar, Kafka me obliga a habitar un universo rigurosamente cierto.

«El veredicto», es un cuento que Kafka escribió en la noche del 22 al 23 de septiembre de 1912. Gira alrededor de una carta que Georg Bendemann escribe a un amigo para informarle de su próximo casamiento. La carta da lugar a un violento altercado con su padre. Se realiza entonces un verdadero proceso, al cabo del cual el padre pronuncia su veredicto: «Te condeno a morir ahogado». El hijo, Georg Bendemann, siente que no tiene otra salida que saltar desde el puente y arrojarse al río. *La violencia insatisfecha encuentra siempre una víctima propiciatoria.*

Kafka teje la trama del sacrificio del hijo en el nombre del padre. Este pacientemente dispone los ingredientes de su posesión. El lugar donde se instala la alianza erótica y mortal entre ambos se nutre de buenos deseos y de maldiciones, a través de los cuales se pone de manifiesto la pasión de las palabras por demoler a un ser.

Escapar. Huir de la angustia de un padre vaciado que desde lo alto de un trono grotesco impone su capricho como un viejo niño incestuoso. El asesinato del hijo es el resultado de la descomposición del padre. ¡Ah, la perversa inocencia del deseo de los padres!

En el parricidio como en el filicidio se ha instalado la reciprocidad violenta. *El poder se va transformando en voluntad de tortura.* ¿No es asombrosa la bestia en la que podemos convertirnos sin demasiado esfuerzo? Un padre que condena a su hijo a muerte, marca el final de toda justicia humana. Un altercado que culmina en suicidio no se parece en nada a una discrepancia. «El suicidio, el homicidio y el sacrificio no se prestarían a ningún juego de sustituciones recíprocas si no estuvieran emparentados» (Girard).

La tragedia desencadenada por la violencia se gesta allí donde terminan las ilusiones, donde se agota la esperanza y desaparece la imparcialidad. Cuanto más tiempo se prolongan los antagonismos, más se facilita la «mímesis violenta» y se multiplica el efecto de espejo de los adversarios. Geord Bendemann se convierte en el doble de su padre. La angustia que



este cuento exhala me resulta por momentos intolerable. Kafka me abruma, sin embargo no puedo dejar de preguntarme: ¿Ese ser hostigado y condenado soy yo?

Kafka y yo

Kafka se ha acercado y se ha metido en mi vida más allá de mi control. Exige mi adhesión emocional e intelectual a su personaje, mientras él mismo parece abandonarlo y desentenderse. Me compromete a participar en su trama e intenta hacerme creer que él está a buen resguardo de lo que sucede en su narración. Por momentos me desespera su indiferencia. Hace pasar por natural el suicidio de Georg Bendemann, cuando es un acto que precisamente quiebra el orden natural.

Imagino al buen Kafka como a un ciudadano simple, un hombre de buena voluntad que no comprende demasiado y por lo tanto no opina. Su aparente desapego afectivo me persuade de que todo es normal y lógico y que sus relatos son apenas una crónica de algo que puede ocurrirle a cualquiera.

Estoy perpleja, Kafka me acosa con sus dobles mensajes: «El yo-no-me-meto» se transforma en «Nadie-está-a-salvo» (Hopenhayn). Me pregunto: ¿Qué tengo que ver yo con Kafka? Este cuento, como el resto de su obra, enriquece mi conciencia de los sistemas totalitarios, así como la reflexión sobre la posibilidad de una libertad conquistada y siempre negada por estos mismos sistemas de poder y de control.

Kafka testimonia la decadencia de valores e instituciones propia de nuestra época. Gestos, vínculos, una cultura en descomposición. La frivolidad, los caprichos, el absurdo de la culpa, voces cargadas de reproches y acusaciones. El dolor inútil. Sustrae disfraces. Violenta. Desmistifica. Administra contrastes entre delitos, acusaciones y castigos. Pone al descubierto la represión, la persecución y la injusticia imperantes.

La cultura, los otros, pretenden hacerme creer que ellos son los verdaderos y que yo soy irreal, o sea nadie. Es grande la herida al hacerme dudar y desesperar de mi existencia. Esta sociedad persecutoria y decadente me estimula a condenarme con mis propios ojos. *¿Se trata, entonces, de ser amorfo, lo más rápidamente posible?* Creo que en realidad se trata de no dejarse desviar por las confusiones, las dudas, los miedos, la culpa, los divorcios y las inconsecuencias. *El ejercicio constante es evitar, eludir lo que intenta sacrificarnos.*

Habito un mundo de belleza santificada y heredada de los muertos, mundo en el cual creo que puedo moverme diariamente con una vaga

ilusión de seguridad y de pertenencia. Sin embargo, a través de Georg Bendemann me rescato a mí misma, recupero el límite de mis miedos, la profundidad de mis deseos y el extremo de mi conciencia. Me reconozco en un mundo despersonalizado y cruel donde la indiferencia y el poder son homogéneos con el desapego kafkiano para describir desgracias.

En contradicción con él, Kafka describe un espacio totalitario carente de belleza. Un mundo sin salida, clausurado y opaco. El suicidio, la culpa, la impotencia son respuestas a este universo deshumanizado. «Toda literatura es un avance contra las limitaciones», dice Kafka.

Obediencia y suicidio

Me siento a salvo escribiendo. Me libero del mandato de obediencia y neutralidad que esta cultura me impone. Me niego a ser uniformada y absorbida por sistemas de control. La ruptura se transforma en tema literario. La realidad que se impone a la creación la nutre y la fortalece. «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si vale o no la pena vivir la vida es responder a la pregunta fundamental de la filosofía» (Camus). Este cuento me ofrece la posibilidad de reflexionar sobre un problema que me interesa: ¿cuál es la lógica del suicidio?

Todos, o casi todos, hemos pensado alguna vez en el propio suicidio como una solución posible a la presencia del absurdo en nuestra vida. Juego inhumano, donde la muerte y la esperanza intercambian argumentos. «Matarse es confesar», dice Camus. Confesar que uno ha sido superado por los obstáculos y las dificultades de la vida, que no se la ha comprendido, o que se ha reconocido, aunque sea inconscientemente, el absurdo de ciertas convenciones, la ausencia de racionalidad en gestos y conductas, la pérdida de los significados fundantes de nuestra propia existencia, el carácter insensato de la agitación y el aturdimiento. El suicidio es, a veces, ese lugar incierto, sin agua, donde la lucidez puede llegar a sus propios confines.

El suicida es alguien que, tras haber sido condenado a muerte, acepta el veredicto, como Georg Bendemann, y obedece.

Nos enseñan que la obediencia es buena y la desobediencia es mala. «La historia humana comenzó con un acto de desobediencia y no es improbable que termine por un acto de obediencia» (Fromm). Es la humanidad la que se suicida obedeciendo a quienes ordenan guerras y holocaustos. Obedeciendo a las pasiones primitivas del miedo, la violencia y la posesión. Obedeciendo a los razonamientos absolutistas de supremacía y control.



Aparentemente el mundo no puede ofrecer nada más a un sujeto angustiado, que cree haberlo agotado todo. La irracionalidad de los mandatos ancestrales, la nostalgia de los paraísos perdidos y el absurdo de nuestra cotidianeidad son los elementos fundantes del drama que aniquila la lógica de que es capaz una existencia.

Vivo y pienso en los desgarramientos, en la lógica humillada, en el pensamiento sumiso y en la lucidez triunfante. Trato de preservar lo que me abruma porque necesito sondear las profundidades de cada experiencia, respetando el proceso y el resultado de mis investigaciones. *No quiero suicidarme, quiero multiplicarme.*

He estado triste muchas veces en mi vida. Ignoraba o negaba lo que percibía y esperaba, simplemente esperaba. Creo que he pasado más de la mitad de mi vida malentendiendo, sobreentendiendo y callándome. Estaba segura de que el sentido de la existencia pasaba por obedecer algún mandato, perseverando en él durante largo tiempo, en una obstinada repetición de gestos e itinerarios. He podido comprender que permanecía a la espera de la vida porque vacilaba en nacer, dudaba, carecía de tarea. La vida se había convertido en algo tan problemático, que se resistía a una comprensión más amplia.

Lo absurdo está siempre, desde el comienzo. Absurdo es permanecer y sostener lo agotado. Se trata de que el dolor nos permita desmitificar vínculos e instituciones anacrónicos, formas y gestos rígidos. Se trata de desenmascarar lo que las ideologías totalitarias e inmolatorias de este mundo moderno insisten en enmascarar. ¿Somos testigos lúcidos o inconscientes de esta época que nos ha tocado vivir? Para mí ser testigo es ser conciencia, no la conciencia que ya tenemos sino la que todavía nos falta conquistar.

Antagonismos, poder y culpa

En la obra de Kafka, como en la sociedad que habito, me encuentro a menudo frente a dualismos infranqueables: hombre-mujer, grande-chico, acusado-justicia, padre-hijo o bien madre-hija, público-privado, extranjero-castillo, sociedad-individuo. Estos dualismos antagónicos representan ideologías irreconciliables que no consiguen mediación alguna. Mundos divorciados que no toleran escucharse ni pueden comprenderse, separados por un muro similar al que Kafka construye entre padre e hijo.

Me pregunto: ¿qué sucede con los juicios de valor? Se volatilizan. Poseer es nuestra manera de amar y de conocer. El gran valor en juego es el poder. «Hágase lo que se haga, siempre resulta lo que no hay que hacer»,



dice Kafka en *El Castillo* y este fracaso cobra aún mayor fuerza en «El veredicto». Todo lo que se hace resulta siempre opuesto al autoritarismo y por lo tanto debe fracasar. En los sistemas represivos, la acción es considerada negativa en tanto es real y efectiva. Lo que no hay que hacer es hacer.

La culpa inoculada por el totalitarismo sirve para inmovilizar y multiplicar la repetición al infinito del fracaso. De ese modo el sistema legitima su apreciación de que la culpa es legítima. El resultado es que navegamos en la incertidumbre. Vagamos amenazados de una orilla a la otra, nos aferramos a situaciones imposibles, vacilamos, nos abandonan y abandonamos, las bases de nuestra existencia se abren, la tierra se resquebraja, se multiplican los abismos.

La violencia siempre usa disfraces grotescos. Altera valores y jerarquías que parecían inalterables, caotiza. El esfuerzo por sustraerse a ella es interminable. La degradación y la humillación del sujeto también. «Siempre ha habido hombres que han defendido los derechos de lo irracional. La tradición de lo que se puede llamar el pensamiento humillado nunca ha dejado de estar viva». (Camus). La culpa neutraliza y detiene los intentos de salir. La conciencia culposa en nuestra cultura, como en los relatos de Kafka, está organizada para manipular y controlar a los individuos. Espacios cerrados, recintos infranqueables, donde el deseo de vivir está condenado a fracasar. *Esta es una cultura de crucificados.*

Nuestra moral judeocristiana nos coloca frente a paisajes deshumanizados que son testimonio de su poder y de su falta de compromiso con el dolor de sus criaturas. Azar y ley se unen en la concepción de destino. Y solemos llamar destino a lo que nos aplasta o ahoga. Esta «ética de la sumisión», como dice Camus, tiene que ver con una identidad gregaria que nos convierte en irremediables comparsas de una realidad carnavalesca y salvaje que inevitablemente culmina en frustración, enfermedad o suicidio. *Matarse es un modo de denunciar una cultura despersonalizada que cultiva la indiferencia. Somos víctimas de la ausencia de respuestas.*

Todos los discursos autoritarios contienen la promesa utópica de organizar un orden según las necesidades del ser humano. Sin embargo, entre un pasado ya agotado y un futuro fantasmático, la espera a la que se nos condena no nos permite sustraernos del sistema de control, sino que paradójicamente prolongamos su permanencia. Nuestra es la clausura. La redención es ajena. El sistema autoritario trata de neutralizar la fuerza de los proyectos de cualquier subjetividad y a la vez enmascarar sutilmente la fuente de esta alienación. Yo siento, intento reflexionar, la realidad me afecta, no puedo evitarlo, me doy cuenta de las cosas, intento expresar lo que pienso. El sistema de valores del totalitarismo minimiza el discurso individual y lo rotula de patológico. Se trata del ahogo o la intemperie.



El ahogo o la intemperie

Alternamos la experiencia de libertad con el sentimiento de abandono, el compromiso de la entrega con la vivencia de la asfixia. Para Kafka, la distancia entre la libertad y la desolación es relativamente escasa. El poder manipula a gusto «el terror a la intemperie», convierte la libertad en tabú y la enajenación en un simulacro de protección y de seguridad.

Toda ruptura con el sistema de poder se convierte en amenaza de ruptura con uno mismo, en renuncia a vivir. Esta ideología inmolatoria tiende a destruir cualquier experiencia transformadora. Nos reduce a respuestas programadas y previsibles. Las relaciones de los hombres entre sí se cosifican y paradójicamente se personifican las relaciones con los objetos y mercancías.

Culpas, deudas, hipotecas se multiplican geométricamente en nuestra cultura. El modo más eficaz de domesticarnos y neutralizarnos como sujetos es mediante la culpa por existir, ésta es una de las herramientas primordiales de cualquier sistema totalitario. La culpa es el precio que pagamos por nuestra sumisión incondicional. Se nos induce a sostener la mentira organizada que nutre las articulaciones de los regímenes represivos. *Lo arbitrario se convierte en la legalidad dominante de nuestro tiempo.* Se eternizan aquellas estructuras que se pretende justificar. Los héroes de Kafka, al igual que cualquiera de nosotros, son víctimas de este sistema de poder y de control, pueblan el universo y después de un maratón de frustraciones se marchan gritando socorro.

El cuerpo es rey

Georg Bendemann es blanco y soporte del deseo y de la perversión del padre. Su cuerpo capturado por hilos insensatos se proyecta fuera de las membranas que lo confunden. Comprometemos el cuerpo en la expresión de los desgarramientos de nuestra conciencia. Reflexiono sobre la relación que establecemos con nuestro propio sistema de represión original inscrito en nuestro cuerpo con marcas indelebles y a veces inaccesibles. *Somos una metáfora de los males sociales que nuestra época nos obliga a vivir.*

El cuerpo es rey. Testimoniamos en él alternativas históricas y políticas. Nuestros cuerpos vulnerables milagrosamente siguen proporcionándonos conocimiento. A veces, pienso que nuestra sensibilidad es absurda y nuestra honradez elemental. El espíritu que alcanza sus propios límites debe juzgar y llegar a conclusiones. Creo que es en este punto donde se inscribe el suicidio o bien la respuesta creadora.

Adoramos lo que nos aplasta

Miro a mi alrededor y veo sujetos que dicen que sí y actúan como si pensasen que no. Observo el desnivel casi constante entre lo que imaginamos ser y lo que somos realmente. Veo a grandes personajes actuar muy mal mientras enuncian discursos llenos de retórica y de moral. Veo que en este universo tan cerrado y restringido respecto de lo humano, deificamos y adoramos lo que nos aplasta y encontramos siempre algún pretexto para quedarnos ahí donde nos humillan y abandonan. Amamos lo que nos ahoga. Partimos del amor confiado y llegamos a la divinización de lo absurdo hasta aferrarnos a los dioses que nos devoran. Adoramos el poder que nos humilla.

> Toda *persona* adora a un fascista
> la bota sobre la cara el bruto
> bruto corazón
> de un bruto como tú (Sylvia Plath).

Mi propia obediencia me otorga la ilusión de participar del poder que reverencio, lo cual me da una sensación de fuerza y seguridad. Si el poder decide por mí no puedo equivocarme, estoy protegida, el poder me vigila, no estoy sola. Mi obediencia se construye y se nutre de mis miedos. Una certeza, una sola certidumbre, a veces, es suficiente para liberarme de los infiernos fantasmáticos que yo misma he creado. El rechazo de los convencionalismos y los prejuicios es también el rechazo de una existencia condenada a prestigiar y priorizar las formas externas.

La metamorfosis de la violencia

«En nosotros perviven los oscuros rincones, los paisajes misteriosos, las ventanas ciegas, los patios sucios, las tabernas ruidosas y las pensiones herméticas. Caminamos por anchas calles de la ciudad nueva, pero nuestros pasos y nuestras miradas son indecisas. En nuestro interior temblamos todavía como en los viejos callejones de la miseria». (Kafka). Todos tenemos un conocimiento intuitivo de lo que es humano y de lo que es inhumano. Todos sabemos, de un modo u otro, qué contribuye a mejorar la vida y qué la destruye. «Se trata de remediar nuestras imperfecciones morales», dice Maimónides.

Nuestra cultura reedita, disfrazadas, las heridas ancestrales y las identificaciones destructivas con personajes trágicos del pasado. Quizá cuando podamos reflexionar sobre las adhesiones inconscientes a los sufrimientos

atávicos, podremos sostener la esperanza de la supervivencia del hombre y la construcción de un porvenir más armónico y más feliz.

Intento modelar la calidad de mi amor. Aprendo a achicar gestos y profundizar significados. Trato de ser fiel a una «ética de la lucidez», sin humillar el pensamiento ni los afectos y obstinándome en la lucha que mantenga viva la esperanza. Yo creo que la ternura diaria, la creación, nuestra nobleza perturbada, esa infinita nostalgia de unidad volverán a recuperar sus puestos de privilegio en este universo disperso que tantas veces nos decepciona y que Kafka testimonió confrontándose con su propia oscuridad. Yo creo que se trata de vivir lo más posible. Se trata en realidad de estar frente a la vida y tomarle la mano con la mayor frecuencia posible. Se trata de nuestra «eterna vivacidad».

Liliana Mizrahi



La balsa de la Medusa

Número 34 1995

REVISTA TRIMESTRAL

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

Notas

Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza[1]

¿Qué miraré yo cuando de mí queden sólo mis ojos, estos ojos que no se hartan de mirar —generación tras generación— los mismos reclamos, los mismos quebrantos, los mismos abusos, los mismos engaños, los mismos desalientos?...[2]
Manuel Scorza

Con la llegada del conquistador a América y la subsiguiente destrucción de las formas superiores de cultura indígena (ciencia, arte, lengua, religión), se escinde su cosmovisión y empiezan a diferenciarse de inmediato grupos sociales con motivaciones políticas, culturales y étnicas distintas. Con esta escisión se inicia una dialéctica de lucha de clases que perdura hasta hoy, alcanzando los terrenos del arte que en sus inicios el conquistador condiciona a los cánones del arte occidental, pero en su plenitud se torna americano. Este proceso lleva implícito el lenguaje del dominador y su contrapartida: el lenguaje anticolonizador.

Ya Andrés Bello pedía abandonar «la cultura europea»[3]. Simón Rodríguez afirmaba «tenemos que ser orijinales» y lo escribía con «j» para subrayar la condición de lo inédito y la urgencia de integrar la visión americana que, entonces, se limitaba a copiar tendencias foráneas. Por ello agregaba: «Más cuenta nos tiene entender a un indio que a Ovidio»[4]. Esta preocupación por lo propio, por el indígena, que asumen los maestros de Bolívar, se la ha venido planteando la literatura latinoamericana desde el descubrimiento con Bartolomé de las Casas, Antonio de Montesinos, Bernal Díaz del Castillo, entre otros. Ya en la época posterior a la independencia autores como Clorinda Matto de Turner pasan de la idealización del buen salvaje a la crí-

[1] *Manuel Scorza empezó su carrera literaria como poeta en 1949. Escribió varios poemarios,* Canto a los mineros de Bolivia, Las Imprecaciones, Los adioses, Desengaños del mayo, El vals de los reptiles *y* Acta de la remota lejanía *que fue destruido por la policía durante la dictadura del general Odría. Después de varios años de exilio en México, Scorza regresó al Perú y recibió, en 1956, el Premio Nacional de Poesía. Luego se vinculó al Movimiento Comunal del Perú. En 1968 se va a París y allí comienza la redacción de la saga, que narra los acontecimientos en la sierra peruana entre 1955 y 1962.*

[2] *Después de haber vivido una cadena de fracasos, éstas son las palabras de Raymundo Herrera antes de morir. Scorza, Manuel.* El jinete insomne. *México: Siglo XXI 1991. pp. 158-159.*

[3] *En «Alocución a la poesía» dice: «Tiempo es que dejes ya la culta Europa,/ que tu nativa rustiquez desama,/ y dirijas el vuelo a donde te abre/ el mundo de Colón su gran escena». Bello, Andrés.* Antología distinta. *Caracas: Monte Avila, 1980, p. 31.*

[4] *Rodríguez, Simón. «Consejos de amigo».* Obras completas. Tomo II. *Colección Dinámica y Siembra. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975.*

tica anticlerical y se escriben también novelas indianistas que sin proponerse ser de contestación social, no pueden evadir la realidad[5].

Diferentes tendencias se han ocupado del indígena desde distintas perspectivas: ya sea para mostrarlo como supersticioso y buen salvaje, hasta para apoyarse en él, cuando los sistemas de referencia extranjeros fallan. Pero muy pocas le han devuelto su valor, mostrando las razones profundas que motivan su rechazo a un sistema de vida y de cultura occidental. Entender esto parece fundamental para comprender la mentalidad americana y para hallar una alternativa adecuada en la búsqueda de balance continental[6].

Durante la década de los setenta, Manuel Scorza, más conocido hasta entonces como poeta, prolonga esta línea de pensamiento a través de cinco novelas: *Redoble por Rancas, Historia de Garabombo, el Invisible, El cantar de Agapito Robles, El jinete insomne* y *La tumba del relámpago.* Con sus cinco «cantares» da noticia de la «guerra silenciosa» que se desarrolla en los Andes, «El Vietnán americano»[7]. Ubicándose dentro de una tradición que viene, por un lado, de la antiquísima cultura indígena y, por otro, de la literatura medieval, continúa un neoindigenismo, siguiendo, hasta cierto punto, los pasos de Mariátegui, de Ciro Alegría y José María Arguedas[8]. Scorza y otros neoindigenistas (Zavaleta y Vargas Vicuña) asumen el papel de incorporar contenidos y formas indígenas en la construcción de ficciones transculturadas, que difieren de los predecesores en los recursos expresivos y en la posición ideológica[9]. A Scorza y los otros neoindigenistas, así como a Arguedas y a Alegría, también se les conoce como representantes de la novela india, término que engloba mejor la complejidad de factores sociopolíticos que confluyen en esa zona. Como se ve en «La noticia», *Redoble por Rancas* se ubica en la zona andina peruana, poblada por un campesinado de origen indígena y por la sociedad criolla que enfrenta a los primeros. En casos particulares, todavía muy aislados, criollos de extracción de clase media se colocan del lado de la comunidad, de los valores que encarna y de sus luchas por la defensa de sus derechos.

Scorza, aunque de extracción criolla, está lejos de la actitud paternalista que en otro tiempo asumieran escritores como Alcides Arguedas. Algunas veces, el narrador de sus novelas reconoce que la fantasía obstaculiza la eficacia de las luchas, pero no por ello considera al indígena «rémora» en el proceso político. Por otra parte, aquí el movimiento es de toda la masa, a pesar de que en Scorza a veces se individualiza algún personaje representativo, como sucede también en *Raza de bronce* y *Huasipungo.*

Scorza como novelista asume la tarea de contar la historia de la zona andina proponiéndose como cronista y testigo en *Redoble por Rancas,* la primera de la saga. En la última, *La tumba del relámpago,* Scorza pasa a

[5] *Me refiero a* Aves sin nido, *por la cual fue excomulgada la autora y a la novela indianista* Cumandá *de José León Mera. Habría muchas otras que mencionar e incluso obras poéticas como* La cautiva *de Echeverría A pesar de la intención del autor, al final lo que predomina es el temor a las fuerzas salvajes de los indígenas sobre las víctimas blancas: María y Brian.*

[6] *Precediendo a Scorza otros novelistas se han ocupado del indígena bajo distintas perspectivas: Alcides Arguedas en* Raza de bronce; *Jorge Icaza en* Huasipungo; *Ciro Alegría en* El mundo es ancho y ajeno; *Rosario Castellanos en* Balún Canán. *Habría que mencionar también a algunos ensayistas como Mariátegui, Luis Alberto Sánchez y Antonio Cornejo Polar.*

[7] *El propio Scorza llama «cantares» y «baladas» a novelas, con lo cual remite a los cantares de gesta de la Edad Media Este tipo de poesía épica relata hazañas o hechos heroicos.*

[8] *Mariátegui en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana *(1928) impulsa la visión compleja y dialéctica del problema del indio, y deja de verlo como «una rémora en el proceso de avance» rompiendo con la visión de los autores indianistas, los liberales y los del primer indigenismo (cf. Jean Franco) o indigenismo ortodoxo como lo llama Escajadillo.*

[9] *Me refiero a Carlos Zavaleta.* Niebla cerrada. *México: Joaquín Mortiz, 1970. Eduardo Vicuña,* Taita Cristo. *Lima: Populibros, 1964.*



ser personaje. Su punto de vista es múltiple: narrador testigo que denuncia, narrador protagonista y narrador autor implícito que da cuenta de la historia de las luchas de las poblaciones andinas del Perú, generando así un texto social, histórico y simultáneamente literario.

Como la crónica, las novelas de Scorza siguen su formato literario: exponen los hechos en el orden en que ocurren durante las décadas del cincuenta y sesenta y dan noticia de un mundo desconocido, «nuevo», vinculando los elementos extraliterarios con el nivel poético; la realidad con la imaginación; la historiografía y la crónica con la fantasía. También como cronista se ocupa de un juego de representaciones que corre anónimamente entre los hombres: la subhistoria, la de los periódicos locales, los volantes, los comentarios efímeros, los fracasos y éxitos fugitivos de autores con nombres y sin embargo anónimos: nadie los conoce. Al incluir en sus registros los acontecimientos que genera la gran mayoría, paradójicamente, cuenta «la historia de los anexos y de los márgenes», cerrando asi la brecha, el gran abismo que deja la historia oficial, escrita por y para la clase dominante, esa historia que calla hechos inconfesables para no desprestigiar su «autoridad». No es fácil caracterizar la crónica, disciplina cuyas fronteras con la historia son inciertas y mal dibujadas, las fuentes son tomadas de aquí y allá marchando sin rectitud ni constantes. Scorza, mediante un neoindigenismo, matizado por el neorrealismo social, hace confluir lo lineal y lo fragmentario de la crónica para «problematizar la historia», evidenciando ese rumor lateral, tan lejos y tan cerca de los centros de poder.

Antonio Gramsci ha dicho que la belleza sola no basta para crear una obra de arte y que es necesario el compromiso moral e intelectual del escritor para mostrar las preocupaciones más profundas de la comunidad en un momento histórico determinado. La literatura debe ser «elemento de civilización y obra de arte»[10]. Scorza logra ambos objetivos poniendo la cultura popular en altorrelieve como protagonista de la saga, a través de mecanismos de expresión entre los cuales destaca la imaginación fantástica.

A Scorza se aplica el concepto de «heterogeneidad de la literatura», frecuentemente aludido por Cornejo Polar. Scorza no es un cronista indígena, él pertenece a la clase media urbana, económicamente dependiente de los centros de poder establecidos, maneja otra cosmovisión diferente a la que representa y por ello su visión no puede ser desde dentro, pero desde su clase media letrada incursiona en un referente distinto para descifrar estos códigos que son heterogéneos por la pluralidad de factores humanos que involucran. Además, es un autor que tiene conocimiento de esa comunidad indígena, y a pesar de su exterioridad, participa y se identifica altamente con las razones de sus luchas. Desde *Redoble por Rancas*, después de la masacre final, uno de los personajes dice «este señor es forastero»,

[10] *Gramsci, Antonio.* Cultura y literatura. *Barcelona: Ed. Península, 1977, p. 233*

  Siguiente

es decir, de otra clase; no obstante, por ser escritor consideran que debería vivir «para contar la historia». Su autoridad como narrador casi desaparece para dar la voz al murmullo de voces colectivas que tratan de no dejarse vencer. En *La tumba del relámpago,* a petición de la comunidad, asume el papel de un personaje más, sin otra pretensión que ayudarlos, desde la trinchera de la comunicación escrita, publicándoles las denuncias de sus reclamos. Ello, a pesar de que la Cerro Pasco Corporation amenazó al periódico con suspenderle la publicidad si continuaba esgrimiendo dichos comunicados. Y para ilustrar, una vez más, la heterogeneidad de clase, es oportuno recordar el conflicto del policía, quien vive entre la conveniencia de mantener su cargo porque necesita una pensión que pronto le dará el gobierno, y tener que enfrentarse a un grupo humano al cual pertenece; o la contradicción de los militares que, de un lado, tienen que obedecer a sus superiores y, de otro, no están dispuestos ni quieren matar a nadie porque reconocen la justa razón de los reclamos. Otro ejemplo es el conflicto del seminarista en *La tumba del relámpago* que abandona la iglesia para ir a luchar por la justicia y en plena lucha tiene que enfrentar a su padre que es el coronel que debe matarlo.

La saga tiene un tono épico, pero la epicidad no es impuesta por el referente: una enorme comunidad que se debate para no ser vencida. Si así fuera, las novelas anteriores de la misma temática hubieran sido épicas. Lo que define el tono épico es la perspectiva del narrador implícito, capaz de ceder su voz a la comunidad. También le da tono épico el estilo con que crea los héroes que están dispuestos a dar la vida por los suyos: Héctor Chacón en *Redoble por Rancas;* el Abigeo, Suplicia y «el roba caballos», en *Garabombo el invisible;* Raymundo Herrera en *El jinete insomne;* el seminarista y Genaro Ledesma en *La tumba del relámpago.* Sin embargo, contrarios a la épica clásica, estos héroes no se singularizan porque el salto que ellos han dado de toma de conciencia del problema no los ha alejado de la comunidad, sino que los ha devuelto a ella para comunicarle su deber y hacerla consciente de un destino. La epicidad también se afirma en el conocimiento amplio que las novelas devuelven al lector, de la sociedad peruana.

Hay también una historiografía en las novelas, notoria en la recurrencia a fuentes del pasado, pero no son baladas históricas. Los datos de la historia oficial son traídos a colación para poner de relieve las contradicciones con la crónica de la comunidad y para señalar la poca repercusión de estos hechos «grandiosos» en el bienestar social. A las baladas les falta perspectiva temporal, pues narran acontecimientos, luchas que el escritor atestigua y denuncia dentro de su propio calendario y por ello también están más cerca de la crónica.

La saga de cinco novelas conforma un sistema que revela el avance de la conciencia de clase, es decir, de la «forma como un grupo o una sociedad organiza recionalmente su percepción de la realidad» (Lukás)[11]. La aparición del cerco en *Redoble por Rancas,* ilustra bien este proceso. El «cerco» en primera instancia es parte de la catástrofe que fue anunciada por la huida de los animales. Esta explicación asociada a una catástrofe natural, es de alguna manera eco de Huaman Poma de Ayala, quien se refiere a la conquista como la peor catástrofe que hubiera ocurrido. Luego el «cerco» es interpretado como postes para el telégrafo y, en ese caso, la construcción del «cerco» es un ejercicio para los prisioneros. Como ninguna de estas explicaciones los satisface, se corrigen hasta llegar al punto máximo de comprensión posible dentro de sus circunstancias: «un cerco es un cerco; un cerco significa un dueño». De esta manera, la novela cuenta la historia de las invenciones, de los cambios, de la metamorfosis y muestra cómo la conciencia sobre la expropiación de sus tierras se ha desprendido del error, de los sueños sucesivos hasta forjar un paisaje que finalmente les pertenece.

El proceso de toma de conciencia empieza en *Redoble por Rancas;* las reacciones son emocionales, brotes desorganizados en el tiempo y en el espacio; la lucha contra el despojo es casi individual, sin fuerte cohesión de grupo, ni conciencia de clase. Los efectos son devastadores: a Héctor Chacón, por ejemplo, lo delata su propia hija, pues los intereses de sobrevivencia individual se oponen o son amenazados por los colectivos[12]. Pero el proceso de concientización avanza en las novelas siguientes. *Garabombo* y *Cantar de Agapito Robles* empiezan con una lucha por la recuperación de los títulos de las tierras. En *Garabombo* se da un intento de organización comunal. El pretexto es la construcción de una escuela, la cual levantan y derriban tres veces porque la escuela es sólo una excusa legal para poder reunirse y así planear estrategias para la recuperación de las tierras. En *El jinete insomne* se dan cuenta de que no se trata de expropiar, sino de recuperar, porque esas tierras les pertenecen desde 1705, desde 1711 o desde siempre, porque sus ancestros eran los legítimos dueños del Perú. Se intentan los medios legales para obtener nuevamente las tierras, pero no lo logran porque el topógrafo se deja sobornar por el juez. Raymundo Herrera, el jinete insomne, al darse cuenta de que los medios legales son ineficaces para ellos, anunciando su muerte, dice: «demostré que es imposible recuperar lo que no se puede recuperar» y deja como legado «la gran rabia», resultante de su fracaso. Esta rabia es la que va a potenciar la organización de la comunidad en la última novela, *La tumba del relámpago.*

La comprensión del problema en *La tumba del relámpago* es más clara. Probada la inutilidad de las luchas por medios legales, se dan cuenta de

[11] *Lukács, Georg.* The Historical Novel. *London Merlin Press, 1982.*

[12] *Héctor Chacón es un personaje de* Redoble por Rancas, *quien después de haber estado preso por más de once años, fue indultado por Velasco Alvarado y el propio Scorza lo recibió a su salida de la cárcel. La novela lo había rescatado del olvido y Scorza expresó: «Como escritor me emociona comprobar que la literatura ayuda, también, a modifıcar el mundo».*



que sus modos éticos no son respetados por la clase gobernante y la ética del gobierno sólo se aplica en favor de su clase, pero no viceversa hacia la comunidad. Entonces conciben la revolución armada y eligen como líder a Genaro Ledesma. Ledesma intenta organizar varias comunidades para la invasión pero le faltan apoyo técnico, un programa y una doctrina. Es de suponer que estas formas de toma de conciencia seguirán en aumento porque la visión de esta comunidad no es derrotista y cada una de las novelas termina con sobrevivientes y planes para continuar en el futuro inmediato.

La fantasía, como señala Moraña,

> adquiere en las obras de Scorza una dimensión mucho mayor que en el resto de la literatura indigenista peruana. A partir de ella se efectúa, fundamentalmente, la interiorización en el plano ficticio, de los procesos sociales que actúan como referente del relato novelesco[13].

La fantasía (diacrónica) actualiza formas del pensamiento mítico (sincrónico) y permite aceptar acontecimientos mal fundamentados que asedian la vida cotidiana para, luego, catalizar eficazmente la crónica y la historia.

No se trata en estas novelas de mitos según los concibe Mircea Eliade porque su finalidad no es describir irrupciones de lo sobrenatural en el mundo[14]. Al contrario, en esta saga una y otra vez se demuestra que esta fantasía es ficción, ilusión, no por ello carente de efectividad en el mundo de lo concreto. La fantasía viene a ser algo como lo que Foucault llama «filosofía de la sombra», que constituye, por decirlo así, la filosofía espontánea de esta comunidad campesina[15]. El pensamiento indígena está fundado en una idea de participación, de que nada puede ser independiente de los otros o de lo otro, de que hay una afectación recíproca de todos y de todo. La actualización de formas del pensamiento indígena es parte del instrumental artístico para fusionar crónica e historia. En las novelas, Scorza no acude a la mitología incaica, con excepción del mito del Inkarri y el del Pariacaca; lo que hallamos son creaciones de la comunidad como un recurso para desafiar la realidad, para tratar de dar coherencia y de organizar a nivel de la imaginación el mundo incoherente y al revés en que viven debido a la «intromisión de fuerzas extrañas» (Levi-Strauss[16]). No son mitos originales preincaicos que preceden a la historia, como los concibe Ernest Cassirer. Incluso, el mito del Pariacaca es reelaborado en *La tumba del relámpago,* sigue una vida aislada y se completa de acuerdo a un patrón actual, mostrando un desarrollo distinto que incluye el juego de otras fuerzas. Aquí, mediante reglas análogas, para que de los cinco huevos que la divinidad puso salgan cinco hombres, es necesario hacer cinco revoluciones[17].

En fin, el cerco antropo-zoomorfizado, los sueños del abigeo, el diálogo con los animales, la invisibilidad de Garabombo, las revelaciones de los

[13] *M. Moraña. «Función ideológica de la fantasía en las novelas de Scorza».* Revista de crítica literaria latinoamericana, *n.° 17, Lima: Latinoaméricana Editores, 1983.*

[14] *Eliade, Mircea* Mito y realidad. *Barcelona. Guadarrama, 1978, p. 12.*

[15] *Foucault, Michel.* Arqueología del saber. *México: Siglo XXI, 1988, p. 220.*

[16] *Citado por Octavio Paz en* Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. *México: Joaquín Mortiz, 1967.*

[17] *Varias versiones de estos mitos se encuentran en* Literatura Quechua. *Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, editado por Edmundo Bendezú Aybar.*

Ponchos de Doña Añada, y tantos otros, son muestras de una aplicación del pensamiento mítico mezclado con la fantasía como un intento para ordenar el caos. Los mismos funcionan como catalizadores de la solidaridad y como formas de fuerza. La comunidad no agota los recursos en cada circunstancia para dar coherencia a este mundo: si Garabombo es ignorado por las autoridades en el reparto de tierras es porque «no lo ven». Aceptada esta «realidad» pueden usarla como recurso contra la autoridad: si Garabombo es invisible puede recuperar los títulos y penetrar en los planes secretos que tiene el gobierno contra la comunidad *(Garabombo)*[18].

Otro recurso narrativo es la movilidad de los personajes y el darles características emblemáticas o simbólicas, es decir resemantizar determinados protagonistas para que comporten el significado que la comunidad les atribuye. En *El jinete insomne* son notorios; el personaje transhistórico que puede ver el pasado más remoto, el abigeo que puede ver el futuro o el pasado a través de los sueños, Remigio Villena que puede leer el futuro que Doña Añada tejiera en los Ponchos o el niño Remigio que es una metáfora del país.

El niño Remigio es uno de los más logrados. Puede verse como una prefiguración del Perú: físicamente es jorobado y cojo y sufre ataques de epilepsia. Sin embargo, es un niño muy lúcido, ambiguo y con gran sensibilidad, el único que pareciera lograr hacer convivir en sí mismo la visión de los vencidos y la de los dominantes. La malformación es como una metáfora del «subdesarrollo»; los ataques de epilepsia recuerdan la vida a saltos y de transformaciones fortuitas a que están sometidos los países latinoamericanos donde es posible anochecer con una democracia y amanecer bajo la represión militar; países donde no hay certeza de futuro y donde la movilidad social, siempre hacia abajo, mantiene a sus habitantes con «ataques epilépticos». ¿Y su cojera? ¿Es acaso el Perú un país cojo por excluir a la gran mayoría demográfica de un proyecto nacional? ¿Será necesaria su inclusión para poner el país a andar en sus dos pies? Asimismo, la mente lúcida y ambigua del niño Remigio y su sensibilidad práctica remiten también al Perú heredero, según Mariátegui, de una cosmovisión que incluye el animismo primitivo, el totemismo y la comunicación entre hombre y naturaleza[19]. El resultado de la superposición del pensamiento lógico occidental moderno y las formas de pensar indígenas es la convivencia conflictiva de dos culturas en el niño Remigio y por ende en el Perú. Más adelante el niño Remigio oye que Odría ha hermoseado el país y le escribe al dictador (1948-1956) para que lo hermosee a él también. Desea que le quite la joroba y le haga una pierna buena y que le conceda el deseo de casarse con la niña Consuelo que es aprista (aspiración democrática en medio de una dictadura). Pero la ilusión de hermosura que el juez Montenegro le

[18] *En la cárcel, Garabombo había descubierto la naturaleza de su enfermedad: «no lo veían porque no lo querían ver».* Historia de Garabombo, el invisible.

[19] *Mariátegui, J. C «La religión del Tawantisuyo».* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. *p. 146.*

concedió se vino abajo y el niño Remigio, como el Perú, siguió viviendo con todos sus problemas, jorobado, epiléptico y subdesarrollado. Cuando lo mataron, en su cabeza sólo hallaron flores; esto recuerda el poema nahuatl que dice «a nuestro lado brotan las flores/... las flores del corazón» y nuevamente el pensamiento indígena revive en un pasaje reciente[20].

Estos cantares son un campo de interferencias diversas que dan cuenta de formas de resistencia que no siempre son eficaces. Crónicas ficcionales que abandonan los esquemas de la historia oficial y sistemáticamente rechazan de manera implícita los postulados del pensamiento histórico, para hacer una historia distinta de la que se nos ha contado.

Maca es otro personaje creado a partir de las creencias del pueblo, por cierto uno de los más conflictivos y difíciles de entender bajo perspectivas puramente racionales y lógicas. Maca que, recuerda a Diadorín, personaje *Gran Sertón Veredas,* es también una mujer que fue criada como hombre, lo cual remite al androginato no precisamente sexual, pero sí en cuanto es un personaje sintomático de autocompletación[21]. A pesar de ser mujer, a los tres años ya muestra el valor propio de un hombre y a los catorce pasa la prueba como varón. Desde entonces se le identifica por su fuerza, su decisión y su arrojo: fuerzas estereotípicamente masculinas, que no tenían un correlato sexual. Maco/a es también símbolo de la totalidad que se desmorona cuando es vencida por los saqueadores de animales. Al verse vencido/a vuelve al uso de su polaridad culturalmente definida como femenina, y llega a ser tan auténtica que los hombres quedan presos de sus dones. Pero Maca no sólo aspira a la realización terrenal, por ello se incendia para purificarse y verse renacer de las cenizas como el ave Fénix, esta vez convertida en objeto de veneración de la comunidad como virgen intocada, inmaculada: Santa Maca.

Antes de convertirse en virgen, Maca tiene relaciones incestuosas con su hermano Roberto. Queda por descifrar cuál es el significado. Según Levi-Strauss el incesto fue el primer «no» que la humanidad puso a la naturaleza. ¿Por qué Maca transgrede ese «no» ancestral? ¿Qué significa este comportamiento a nivel emblemático? El desarrollo de Maca muestra cómo temas mítico-religiosos pueden emigrar al campo de la fantasía y de allí a la política. Los mecanismos para la creación de Maca/o son, simultáneamente, antiguos y nuevos, inéditos y repetidos, tradicionales y originales. Algunos derivan de formas antiguas para repetir mitos conocidos y otros no tienen antecedentes y van a servir de modelos para creaciones nuevas.

Scorza no presenta en sus cantares «la historia como inercia, como lenta acumulación de pasado y sedimentación silenciosa de cosas dichas»[22]. Esta imaginería contemporánea ligada a un proceso de vida, no tiene autor, momento o lugar de aparición determinados, pero en cambio en su exten-

[20] *León Portilla, Miguel.* La filosofía Nahuatl. *México: UNAM, 1983, p. 257.*
[21] *Diadorín es uno de los personajes principales de Guimaraes Rosa en* Gran Sertón veredas. *Su identidad sexual sólo fue descubierta después de que murió.*
[22] *Foucault, obra citada, p. 237.*



sión afecta toda la vida de la comunidad que continúa repitiendo en el tiempo idénticas formas de creación imaginativa hasta hallar respuestas más racionales y adecuadas al modo de pensar occidental. Se difunde por canales orales y circula en grupos de la misma estratificación, dibujando horizontes de pensamiento e imponiendo límites que se arcaízan o pasan distinguiendo un período de otro.

La crítica es otro elemento destacado. Las novelas critican las condiciones económicas y políticas de vida en los Andes peruanos. Scorza muestra a la mayor parte de la población que sufre la más despiadada explotación y despojo de la tierra, único elemento que, según Mariátegui, le da coherencia al mundo del indígena. Sin la tierra, divinidad correspondiente al sol, el indígena se siente huérfano; recuperarla es la única posibilidad de volver a «ser»[23]. La crítica es más fuerte en la última novela donde se ponen en tela de juicio todos los mecanismos infra y supraestructurales del país. A diferencia de lo que sucede en Arguedas, los curas en Scorza no son factor de rémora. El padre Chasan es un aliado del campesinado, lo cual no significa que todos los clérigos tengan la misma perspectiva en favor de las comunidades[24]. Critica también al sector educativo peruano que todavía enseña que los indios no pueden ser más que máquinas de trabajo y que son la causa de los atrasos del Perú. Critica a los militares y al sistema de gobierno que enfrenta a peruanos contra peruanos y cuya preocupación no tiene que ver con una mayoría.

A través de Vidal Salas, empleado doméstico en la casa de un miembro del gabinete en Lima, da a conocer la corrupción administrativa que existe en el subterráneo del sistema legal, buscando hallar el punto de ruptura, la diferencia entre lo histórico y lo nuevo; lo viejo y lo vigente; lo ya ahí y la vivacidad del presente. Fernando de Soto en *El otro sendero* se refiere a este tipo de economía informal que opera al margen de la ley o por debajo del sistema legal y que, según el propio Soto, representa un altísimo porcentaje del producto limeño[25].

Resalta en Scorza el coraje con que enfrenta la autocrítica de las comunidades que en *La tumba del relámpago* rompen el último pacto y se fragmentan por dejarse llevar de las revelaciones de Santa Maca. No escapa de su crítica la falta de solidaridad de la clase toda, más allá de la solidaridad con la comunidad local. Critica al APRA (partido al cual perteneció), por no estar de acuerdo con la recuperación de las tierras y critica también al Partido Comunista por haberse convertido en una institución apegada a los manuales, queriendo transferir al Perú unas instrucciones que fueron hechas para países con una evolución histórico-social distinta, y recuerda cómo en el momento cumbre de la lucha campesina no estaban en capacidad de contribuir efectivamente porque les faltaba entender que una revo-

[23] *Mariátegui, obra citada, p. 46.*

[24] *Se trata del seminarista que abandona su carrera para servir a las comunidades con Genaro Ledesma debido a que le crea un conflicto insoluble saber que el director del seminario es un explotador de indios. Hay que recordar que durante los años sesenta se dan las reformas de Juan XXIII que revolucionan la Iglesia y abren vías para la teología de la liberación.*

[25] *Soto, Fernando de.* El otro sendero. La revolución informal. *Lima: Ed. El Barranco, 1986.*



lución campesina no era transformable en revolución obrera. En su opinión, tampoco han seguido a Mariátegui, quien ya en 1928 sabía que la evolución económica del Perú había sido distinta porque del comunismo incaico había pasado a un sistema feudal durante la colonia y no al esclavismo que vino a ser posterior. En fin, a través de sus críticas deja ver la necesidad de un proyecto social distinto que queda por deducir y analizar.

A través de sus cinco cantares, Scorza pasea al lector por los intersticios de los grandes momentos registrados por la historiografía oficial, para hacerle ver el suelo terrible en que se basan y lo conduce, a través de la fantasía y la crónica, a lenguajes flotantes y temas que la historia oficial no muestra ligados a ella. Analiza las opiniones más que el saber, los errores más que la verdad, presentando la pluralidad de culturas del Perú y el otro tipo de mentalidad que entra en relación con la conquistadora.

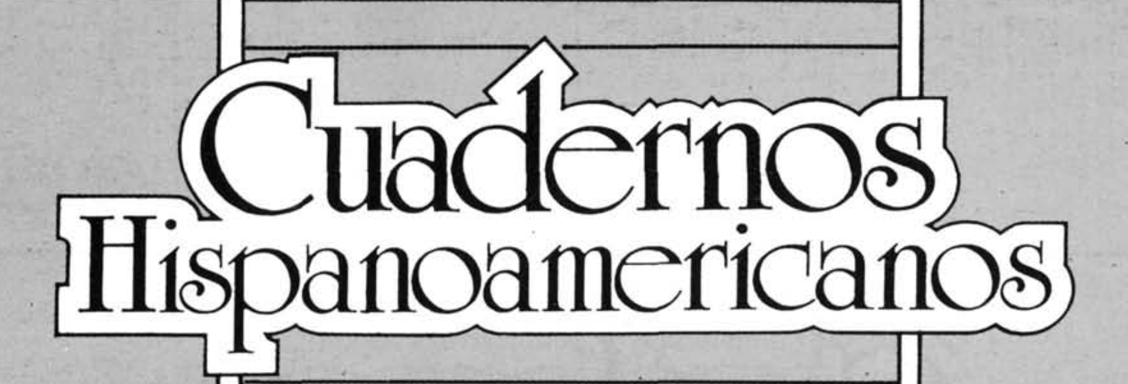
Ante los acontecimientos que rebasan la capacidad para entender la lógica de los gobernantes y ante el dislocamiento de su propia cosmovisión, conceptos que no pueden sistematizarse juntos, las comunidades campesinas acuden a la imaginación que les procura, a un nivel más o menos profundo, un principio de cohesión que organiza el discurso y restituye su unidad. Este procedimiento les evita caer en la trampa de las pequeñas diferencias, y les ayuda a negar que el discurso de los hombres se halla perpetuamente minado por la contradicción de sus deseos y por las influencias que han experimentado. También les permite admitir que, si imaginan explicaciones y se las comunican, tal vez encuentren un punto a partir del cual puedan formular y superar las contradicciones entre las dos lógicas determinadas por el choque cultural que no está todavía resuelto.

Esta biculturalidad, por un lado indígena y por otro conquistadora, elementos que chocan y se superponen, en algún momento se fusionarán totalmente en una cultura mestiza o, como dice Cornejo Polar, en la «conciencia de nacionalidad como síntesis. Síntesis no forjada por la fusión de las razas, como en la ideología del mestizaje, ni tampoco solamente en la amalgama de culturas, como más tarde lo postulará la antropología culturalista, sino como producto de una historia...»[26]. Ésta es la idea que César Vallejo expresa poéticamente en estos versos:

> ¡Indio después del hombre y antes de él!
> ¡Lo entiendo todo en dos flautas
> y me doy a entender en una quena!
> ¡Y los demás me las pelan!...[27]

Consuelo Hernández J.

[26] *Cornejo Polar, Antonio.* La formación de la tradición literaria en el Perú. *Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1989, p. 151.*
[27] *Vallejo, César. «Telúrica y magnética».* Poesía completa. *México: Premia Editora, 1978, p. 274.*



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 Pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Silvia Caunedo
Las relaciones hispano-cubanas

Olga Fernández Latour
Centenario de Juan Alfonso Carrizo

Juan Malpartida
Días de 1994

Sergio A. Pujol
Años veinte y radiofonía en Argentina

Adolfo Sotelo Vázquez
Viajeros en Barcelona

Anterior Inicio